UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01498795 2

FERDINANDO NERI

LA TRAGEDIA ITALIANA

DEL

CINQUECENTO

152556
7/10/19

FIRENZE
TIPOGRAFIA GALLETTI E COCCI

1904

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE CALIFORNIA

A GUIDO MAZZONI

Questo volume raccoglie alcuni studi, incominciati alla scuola torinese e compiuti nel mio bell'anno di Firenze; vorrei che non apparissero come pure ricerche, poichè ho rivolto l'ordine attento, e a volte soverchiante, dei fatti ad una rappresentazione d'insieme, – una vena di pensiero e d'arte fra le molte, più fiorite, del nostro Cinquecento, ed un nuovo moto, iniziale nella storia del dramma moderno.

Quì ricordo e saluto il prof. Graf, ed a lei e al Rajna sono affettuosamente grato del giudizio che aggiunge questo mio lavoro ad una nobile serie.

INTRODUZIONE

Le tragedie in rima

Nel secolo XVI il dramma classico risorge nella letteratura italiana; ed è questa la semplice affermazione comune, che ponendo in gran luce una sola parte del fatto - l'imitazione dei modelli antichi, - non sa poi dimostrare la vera natura di esso. Si tratta di un semplice *ricorso,* nell'evocazione arida di forme lontane e morte, ed i meschini frutti caddero soltanto per dissolversi? Senza voler porre innanzi alla ricerca le conclusioni, è pur noto che il teatro classico ricompose fra noi un nuovo organismo drammatico, stabilì le partizioni della favola segnando limiti e vincoli, trasse la narrazione a quel congegno della scena che si svolse e variò di poi, ma ch'è vivo tuttora. Dire che l'imitazione sia stata la causa più evidente del fatto, non è spiegare com'esso sia avvenuto, perchè abbia acquistato così grande importanza, ed abbia influito così largamente sulle letterature moderne; dir poi che un nobile modello sia rimasto frainteso ed abbia valso a giustificare principi troppo diversi, ed anche estranei, è attestazione notevole e degna d'esame; ma, tanto più, come risorse, onde attinse, dove mirò questa speciale forma - enunciata con un'astratta rigidità - la *tragedia?* Le nuove regole, assunte a valore di leggi, trovarono qualche ragione nella materia stessa del dramma, nella realtà del teatro e della scena contemporanea? Non anche per cause intime un'azione drammatica giunse a quell'aspetto preciso, per una concorde operosità degli autori, dinanzi al pubblico e tra il consenso dei critici? - Il mio studio è tutto

rivolto a questo fine, nell'osservare la *formazione* del genere e seguirne i primi avviamenti.

La rappresentazione sacra fu sovrappresa ed oppressa dalla nuova arte, innamorata dell'antichità; ma la tendenza alla tragedia si era già venuta delineando attraverso quei drammi *mescidati,* ove un argomento profano era svolto in metri rimati, su di una scena molteplice, con una timida divisione in atti e in scene (1). Questi argomenti furono mitologici, e si collegarono poi nelle feste di Corte con le rappresentazioni allegoriche, – e novellistici, o derivati in qualche modo da narrazioni storiche. – Qual'era la struttura della rappresentazione sacra? Una grande narrazione, sceneggiata fedelmente in ogni sua parte, seguita dal principio al fine in ogni personaggio ed in ogni *successiva* azione; non trasposizioni, non richiami ad altri tempi e ad altri luoghi sopra una particolare scena: ma il fluire del tempo, l'ordine cronologico del novellatore che tien presenti tutti i paesi ove si recano i suoi eroi, e la via che tengono, e i casi che loro avvengono... Così nulla è *fuori di scena;* e se il re invia un messaggio al suo capitano, non basta conoscerlo quando quest'ultimo lo riceve; ma noi vediamo il re, prima, comandare dal suo trono al messo, al soldato, che vada e dica questo e questo; e poi il messo s'incammina, fors'anche con qualche compagno, per discorrere lungo la via; e allora ecco il capitano che nell'accampamento pensa ai casi suoi, quando arrivano i messi e gli comunicano l'ordine reale. E ciò che avviene in questo fatto semplicissimo si ripete nella storia di tutta una vita, dalla nascita al martirio fino all'assunzione in cielo. Il protagonista non riassume il suo carattere in un'azione appassionata, in un periodo che sta al culmine della sua vita; ma lo svolge per gradi, esita nelle sue vie, risolve, lotta, si abbatte nel male. E la successione attenta dei fatti conserva quella precisione che nelle menti non agili ai passaggi della fantasia è necessità e compiacimento insieme; ho pensato talvolta come sia interessante confrontare la sceneggiatura delle

---

(1) Volendo qui solo accennare alle condizioni del teatro italiano tra la fine del sec. XV e il principio del XVI, rimando alle trattazioni del D'Ancona, *Origini*, 2ª ed., vol. II, cap. I e II, del Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, Halle a. S., Niemeyer, 1893, I, p. 485 segg., e del Cloetta, *Beiträge zur litteraturgesch. des Mittelalters u. der Renaiss.*, di cui il 2° vol. (Halle a. S., Niemeyer, 1892) è appunto dedicato alle Origini della tragedia del Rinascimento.

rappresentazioni sacre e il procedere del racconto negli antichi romanzi cavallereschi: nel *Tristano*, ad es., come ogni piccolo fatto ci è sminuzzato e ricordato nelle sue minime parti! e com'è riferita ogni parola dei cavalieri, ed ogni cenno, ed ogni ripresa nei duelli! Se una minaccia è profferita la seconda volta, noi dobbiamo rileggerla tutta; e la virtù del corno che prova la fedeltà delle donne, quante volte dobbiamo apprenderla: ogni personaggio vuol conoscere che incanto sia, e gli vien detto, e ci vien ripetuto. E nel Rinaldino di Montalbano quasi ogni giorno i Maganzesi s'imboscano, e il valoroso deve salvarsi dalle insidie loro, e vincerli e domarli. Molta parte è di narrazione per dialogo, che divien tutto nella sacra rappresentazione: riconnessa nel libro dalle didascalie, ma sull'ampia scena avvivata dalle persone stesse, che si muovono nei lor viaggi, s'incontrano, si disperdono.

Ora, nei drammi d'arte, profani, foggiati su questi modelli sacri popolari, il concetto della forma drammatica riman quello, ma gli argomenti son già più raccolti, l'azione più breve e, come ho accennato, soggetta di già ad alcuni limiti e ad alcune partizioni interne. Basti ricordare le riduzioni drammatiche di novelle boccaccesche: la *Virginia* dell'Accolti, *unico Aretino* (1), la *Panfila* del Pistoia (2), e l'*Amicizia* del Nardi (3). Commedie la prima e la terza, tragedia la seconda; ma i nomi sono ancora incerti, mirando soprattutto al fine lieto o triste: è piuttosto la stessa forma drammatica in tre aspetti successivi. La *Virginia* è ancor tutta legata agli usi della Sacra Rappresentazione:

(1) Dal *Decam.*, g. III, n. 9: rappr. nel 1494. Ho veduta l'edizione di Venezia, per Nicolò di Aristofile detto Zoppino; Verginia. | Comedia di M. Ber | nardo Accolti Aretino intitolata la Ver | ginia, con un Capitolo della Ma | donna, nuovamente corretta | et con somma diligentia | ristampata. MDXXXV. La I ediz. è del 1513, e molte ne seguirono fino al 1584: v. E. Guarnera, *Bernardo Accolti*, Palermo, Giannitrapani, 1901, p. 133 e 139.

(2) *Decam.*, g. IV, n. 1; rappr. nella quaresima del 1499, come si rileva da lettera dell'autore (18 giugno) ad Isabella d'Este (v. Rossi, *Quattrocento*, p. 383, e Luzio-Renier in *Giorn. stor. lett. ital.*, XXXIX, pp. 197-98); fu ristampata nelle *Rime edite e inedite* di A. Cammelli, per cura di A. Cappelli e S. Ferrari, Livorno, Vigo, 1884, p. 279 segg.

(3) *Decam.*, g. X, n. 8; anteriore al 1512 ? v. Gaspary, *Storia lett. ital.*, II, 1, 203, e Renier, in *Rivista stor. mantovana*, I, p. 83 segg. Ristampata con la *Vita di Antonio Giacomini* ed altri scritti minori di J. Nardi, Firenze, Barbèra, 1867, p. 433 segg. Cfr. A. Pieralli, *La vita e le opere di I. Nardi*, I, Firenze, 1901, pag. 35 segg., e A. Ferrajoli, nell'introduz. all'altra commedia, prima inedita, del Nardi: *I due felici rivali*, Roma, 1901, nozze Pizzirani-Sterbini. Non ci rimane che la notizia di un componimento drammatico sulla novella di messer Federico degli Alberighi (*Decam.*, V, 9), del 1506: cfr. *Giorn. stor. lett. ital.*, XX, p. 469.

il *proemio* in ottave è una vera e propria annunziazione, disegna vagamente il soggetto con iscopo morale, scusa la lunghezza:

> Ma forse l'*atto* fia tanto soave
> Che lungo spatio farà parer breve,
> Et se grato non fia come si crede,
> Non commendate quel, ma nostra fede;

poi chiede attenzione alla recita che incomincia. - V'è la divisione in cinque atti, come prima influenza del teatro classico: ma son come piccoli cicli di scene staccate, poichè i luoghi dov'esse si svolgono son vari e lontani: e l'eroina - ch'è, sott'altre spoglie, Giletta di Nerbona - inizia il dramma col lamento per il suo troppo alto amore: e poi il corriere reca le notizie della Corte, e della malattia del Re; e, sempre nel primo atto, segue la passeggiata del Re fuori di Salerno, lungo il mare, e la promessa di guarigione fatta da Virginia; e poi son già trascorsi sei giorni e Silvio, che ama la fanciulla, si dispera che il Re non guarisce ancora; ma tutto riesce a bene, e Virginia chiede le nozze col Principe; e v'è il contrasto e lo sdegno di lui, sino agli sponsali compiuti. Nell'atto secondo il Principe se ne parte per la Francia; ma la scena ritorna a quando a quando in Salerno, e così negli altri atti: Virginia conquista, sconosciuta, l'amore del marito, e ne ha i due figli e a lui li offre per la riconciliazione finale. - I dialoghi son tutti in ottave, ma vi son frapposti alcuni tratti in terzine; così, quando si leggono epistole (1).

La terzina prevale nella tragedia di *Filostrato e Panfila*, e l'esempio della tragedia latina si dimostra nei cori - che nella *Virginia* mancavano - e qui appariscono nella forma di *Intermedî:* la scena è ancor vasta, ma non passa da una città all'altra, e il tempo è breve, e pochi i personaggi. - L'*Amicizia* ha varietà di metri, e una certa gaiezza vi si diffonde per entro, che giunge ad accordarsi con l'evidente e voluta derivazione dalla commedia classica.

Proprio al passaggio fra i due secoli, il teatro - vario e ricco per i tempi - di Galeotto del Carretto (2), è il miglior

(1) Nell'atto 2° l'epistola del Principe a Camilla, e l'altra di Virginia al Principe; e, pure di Virginia al Principe, il capitolo nell'atto 5°. Del resto l'ottava è costante con poche irregolarità: riman tronca quella che termina l'atto 1°; e innanzi alla lettura dell'epistola di Virginia nell'atto 2°, son due versi a rima baciata, che non fanno parte dell'ottava; ma sono inezie.

(2) Giuseppe Manacorda, *Galeotto del Carretto, poeta lirico e drammat. monferrino*, in *Mem. Acc. Scienze di Tor.*, S. II, vol. XLIX; v. p. 86 segg.

segno di quella forma mista: egli stesso esita tra la divisione in atti, ch'è nel *Timon greco* e ritorna poi nelle *Noze di Psyche et Cupidine,* ma non si trova affatto nella commedia *I sei contenti* e nella tragedia di *Sofonisba.* I metri sono diversissimi, la scena trascorre città, e mari, e fino le terre simboliche; il coro stesso nella tragedia (1), dovuto all'influenza di Seneca, è quasi un didàscalo, un narratore che si giova dei fatti come di un'illustrazione: le scene variano il racconto, ch'egli poi riprende (2). L'azione è seguìta sulle storie di Livio dal momento in cui Massinissa si accosta ai Romani - l. XXVIII, c. 16 (3) - sin dopo la morte di Sofonisba - l. XXX, c. 15 -, e per tutta questa serie di viaggi e di guerre, in ultimo resta un'assai breve parte alla Regina.

Fra le rappresentazioni profane, questa Sofonisba è la più vasta nell'azione e nella scena, quella che, non ostante il soggetto romano e l'inserzione del coro e le varietà liriche dei metri, meglio conserva l'impronta del teatro sacro popolare: sono gli stessi modi, la stessa figurazione della scena nell'arte del signore monferrino; e per chi proprio ricerchi nell'ultimo quattrocento e sul principio del '500 i drammi d'argomento profano nelle forme della sacra rappresentazione, la *Sofonisba* di Galeotto del Carretto è l'esempio tipico fra quanti la precedettero, non escluse le favole mitologiche, e quanti la seguirono. Ma la forma drammatica mista non termina a questo punto per cedere il campo al severo dramma classico, risorgente nel nome di un'altra Sofonisba; l'uguaglianza dell'argomento incoraggiò agli occhi dei moderni questa *genealogia* di forme schematica ed inesatta. Nel fatto, il dramma, la *tragedia* rimata ebbe anche altri esempi dopo Galeotto, e si continuò nella prima metà del secolo; la scena popolare volle mutar

(1) *La Sofoni | sba Tragedia | del magnifico cava | liere e poeta | Messer* GALEOTTO CARRETTO || In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de Ferrari 1546.

(2) Così in principio Massinissa si consulta con tre Numidi e infine li invia a Scipione: frattanto « Scipion compare e parla con Lelio »: poi il Coro (c. 9) ci annunzia che i tre Numidi « Giungendo dal paese Hispan a i liti | Trascorso hanno gran parte de la Spagna. | Passando per paesi aspri e selvaggi. | Per piaggie sconosciute ! Han fatto con fatica i gran viaggi. | Hor con letitia magna | Son giunti con salute | Là dove è Scipion con la sua gente. | E l'ambasciata a lui fanno humilmente »: la didascalia ci avverte che « gli Oratori di Massinissa parlano a Scipione » e segue il discorso e la risposta del capitano.

(3) A Livio non appariva ben chiara la ragione del cambiamento di Massinissa; il Del Carretto si contenta di attribuirla alla gran fama di Scipione e alla gentilezza ch'egli aveva usato al re Numida rimandandogli illeso e con doni il nipote Massio (Massiva, v. Livio, XXVII, 19).

d'aspetto, anche *elevarsi* ad alcuni atteggiamenti classici, ma per gradi, senza cedere i suoi caratteri, la sua visione più semplice ed umile della vita; certo, quei saggi non sono numerosi, ma molti non erano stati neanche prima, e molti non furono in questo periodo nemmen quelli della tragedia classica.

Di Jacopo dal Legname, da Treviso, è la *tragedia* « nova « mente composta et recitata adì 15 febraro 1517 nel palazo major « de la cita de trivise, ad instantia del mag.^{co} et cl.^{mo} mis. nic.^{o} « vendramin digniss.^{o} podesta et cap.^{o} d. deta cita » (1). Precedono un sonetto *ad lectorem*, e l'argomento in terzine: parla il poeta:

I' ò firmato in questo locho il piede,
d'amor per lucidarvi un caso vero
inaudito, di constantia et fede.
. . . . . .
Vedrete un gran signor di stato et prode,
philippo il nome suo duca soprano,
d'amor che si lamenta, lagna et dolc.
Il qual acceso di furore insano
pur non potendo tolerar il focho
morte si diè con propria mano.
Dapoj la dona ingrata a poco a poco
d'amor accesa per pietate et sdegno
finì sua vita in quel medesmo loco.
. . . . . .
Tornar i volgio del parnaso al monte
per che sento el signor che è posto in via.
El vien de qui con amorosa fronte.
Soto silencio dunque si stia.

Mentre il poeta se ne torna *del Parnaso al monte,* noi sappiamo che non vi potrà salir molto. Il Duca Filippo innamorato di Madonna Aurora, tenta di ridurla a benevole concessioni, e si consiglia con *Scythio* servo:

Quella gentil, legiadra et bella aurora
ch'adorna il mondo di beltate e fama
sola mi a vinto et sola ognor m'achora.

1 Bibl. Marciana, Mss. ital. Classe IX, LXXI, 101, 1. È un codicetto miscellaneo, acefalo, della prima metà del sec. XVI, tutto della stessa mano: a c. 77*a*, dopo l'invocaz. e la data « Jesus 1522 adì 20 zener Venet. » incomincia la tragedia. – Ne dava un cenno J. Morelli nella *Bibl. ms. di T. G. Farsetti*, parte II, Venezia, Savioni, 1780, p. 224, e non istuggì al D'Ancona, che ne fece un breve sunto in *Origini*, II, p. 123 n.; v. l'introduzione del Cian alle rime di B. Cavassico (*Scelta di curios. lett.*, disp. CCXLVI, n. 168). Il ms. si chiude con la copia della *Sofonisba* del Trissino.

Di questa il cor si pasce, gode et brama
ne d'altro pensa la [illegible] maggior diletto,
sol per amar felice al fin si chiama.
Di questo mio pensier et dolce obieto
del viver lieto et stato mio giocondo
che te ne par? di pur senza rispeto.

Scythio, cui par che il servo debba aiutare in tutti i desideri il padrone, dichiara che nel mondo intero non ce n'è un'altra simile; poi, mentre il Duca se ne va intorno « ch'el « star ocioso noce a ch'ha martire », aspetta al varco Lycina, serva di Madonna, che l'aiuti nell'opera, e nell'atto secondo « Lycina serva et m.ª aurora amata » vengono a prendere aria:

O che bel tempo o che bela giornata,
pur una nube non si vede in cielo...

e la servetta cerca d'insinuare amore nell'animo della schiva signora; e poi Filippo, col servo, le si fa innanzi e giunge a rivolgerle un discorso d'amore, ma non si acquista che sdegno e ripulsa: e la donna ancora se ne gode con le fanticelle:

Che ve n'è aparso o serve mie fidele
dil caso pazo intervenuto in via?
Colui credendo haver in boca il mele,
trovato ha tosco et fele in compagnia.
El mi rincresce ben ch'amor crudele
habia interoto nostra fantasia.
Godessi dunque il mal chil brama et vole,
torniamo a ca che gia calat'è il sole.

Il buon servo non si dà per vinto e ricorre ad una vecchia mezzana che reca l'imbasciata a casa di Madonna Aurora, ma n'è scacciata in malo modo: e poichè una serenata non dà frutto migliore (1) e la lontananza non quieta l'ardore, il Duca si dispera e *va alla morte*. E allora si lamenta la donna, dà ragione alla serva, rimpiange l'amore fedele del Duca e si

(1) Il Duca ordina a Scizio: « va dunque, chiama qui presto la guardia [illegible] sonatori tuti de la corte [illegible] che teco alcun de lor venir non tarda. La guardia ponerai drieto a le corte [illegible] di questa strada, a ciò non mi conosca [illegible] s'alcun passasse per disgratia o sorte. » *Scy.* Farò signor, non passerà [illegible] una mosca, per sto confin poscia ch'io vedo il cielo | quasi obscuro, e ancor la luna fosca. », e infatti dispone la guardia, e invita ogni sonatore a *l'amorosa giostra:* « La sua virtute quanto in alto sale [illegible] adesso [illegible] tempo che la si dimostra [illegible] La *mattinata* viene eseguita sulla scena [illegible] varie et diverse [illegible] menti et canti », e poichè madonna non fa segno di pietà, il Duca stesso si volge « con grandissimo cordoglio verso la caxa » e intona i canti dell'amore sfortunato, e finisce con tristezza:

. . . . . .
non trovo pace al mio grave tormento.
[illegible]
[illegible]

riprende dell'aspra crudeltà: « si parte madona aurora et lycina et vano a veder el signor morto dove per gran dolore in istante cade morta »; Scythio e Lycina non hanno più che a ragionare alquanto sull'amore e seppellire gl'infelici:

gli poneremo tuti doj insieme
per manco error d'amor e manco vitio.

Io son corso lesto ma le parlate della tragedia vanno a loro grand'agio, attraverso la varietà dei metri (1). Fra gli atti vengono i *Cori:* il primo è « Choro di 4 rustici zoè 2 homini et 2 done guidato da Mercurio », che guida pure tutti gli altri – di quattro ninfe il 2° e il 3°, e il 4° di quattro « done vestite nobilmente a la cortegiana »: – i canti sono in forma di barzellette (2) e Mercurio ne dice prima *in parole* ciascuna

(1) Prevale la catena delle terzine; ma la forma cambia di frequente, con una visibile tendenza a chiudere ciascuna scena in uno special metro; incontriamo ottave, ballate, sonetti, e il serventese incatenato (*capitoli quaternari*, del Flamini): A B B c, C D D e, E ecc., oppure settenari i tre primi e endecasillabo o quinario il quarto.

(2) Il ms. usa per tutti il nome di frottola, ma questo, con altri nomi di componimenti poetici, specialmente minori, non ebbe un significato costante (v. Cian, *Motti ined. e sconosc. di M. P. Bembo*, Venezia, 1888, p. 100). Son piuttosto barzellette: ecco, per saggio, il coro dopo l'atto 2°; preferisco qui, ed in seguito, – tranne qualche necessaria interpunzione – dare il testo secondo la scrittura dell'originale:

Tuto vince el fiero amore
con il stral pongiente et forte,
tal ch'ognun ferito a morte
vinto resta a sto signore.
Tuto vince el fiero amore.
Fuga pur chi fugir vole
la sua dolce passione
che fugir non pote il sole
che non fusse suo prigione,
qual con gran confusione
ritrovossi servitore.
Tuto vince el fiero amore.
Il gran iove come thoro
gia se mese a la pastura,
poi mutossi in pioggia d'oro
contra il stil già di natura,
fin gli dej n'ha gran paura
di sua possa et fier valore.
Tuto vince el fiero amore.
L'acqua, il ciel, la terra i dej
n'han potuto fugir tanto
con le nimphe et semidej
che si posano dar vanto
che fugiendo in ogni canto
sian campati dal suo ardore.
Tuto vince el fiero amore.
E perhò donne amorose
non fugite i cari amanti
nè siate mai ritrose
cui *sic* vi son sempre costanti
ma con festa ioco et canti
amerete a tute l'hore.
Tuto vince el fiero amore.

Simili a questo i cori 1° e 3°, e il 4° secondo lo schema a b b c, c d d e, e...., di tutti ottonari.

stanza, ed una per una il Coro le replica cantando: dopo il 1°, il 3° e il 4° le didascalie vogliono una chiassosa moresca, con fuochi d'artificio, grida, salti, sin che l'*uomo salvatico* pon fine agli scherzi col bastone. Dopo l'ultimo atto non appariscono villani o satiri, ma il povero autore (pericoloso ritorno!):

POETA

Finita è la tragedia o spectatori,
siate sani tuti et fate festa,
crescano vostri beni et vostri honori
et non vi accada maj cossa molesta.
Il ciel vi scampa da simil furori
siche per questo ognun prudente resta.
Veduto havete il caso hormaj palese
che gli è bel imparar al' altruj spese.

Ed era un genere questo che teneva il campo della rappresentazione seria: l'amore che conduce a rovina, un piccolo mondo da novella, con persone umili ed anche vili, con intrighi e travestimenti. Forse molti saggi non furono nemmeno dati alle stampe, e si smarrirono per la loro pochezza artistica e per la scarsa fama degli autori: come spiegare altrimenti la grande somiglianza di tipi e di sviluppo che ritroviamo in drammi di lontane parti d'Italia? Fu già notata (1) la somimiglianza fra la *Tragedia* composta dal *Nocturno Neapolitano* (2) e la *Discordia d'amore* del padovano Marco Guazzo (3): e tutt'e due mi hanno l'aspetto di famiglia con la tragedia di Iacopo dal Legname. Il Notturno segue le disgrazie d'amore, vuol ritrarre il *fragile e volubile* sesso femminile, con un'intenzione moraleggiante che si annunzia di continuo; ma d'una morale facile e accomodante: che le donne amino chi le ricerca, schivando quel loro *massimo et dannoso* errore di negarsi ad amatori gentili per correr poi dietro al primo villano (Rustico) che le disprezza. Mercurio annunzia:

Degni, discreti et nobili audienti,
Vi rapresento una Tragedia in rima
In toscha lingua con leggiadri accenti
Di lo error femineo chel cor mi lima.

(1) Dal FLAMINI, in una nota del *Cinquecento*, p. 553; il CREIZENACH, II, p. 532, alluse pure ai *Despetti di amore*, di Francesco Fonsi, di cui esita una ediz. del 1520 l'Allacci: le altre opere, notate dal TIAZZI, sono egloghe e commedie *in moresca* (*La congrega dei Rozzi*, Fir., 1882, II, p. 86 segg.

(2) Pubbl. in Milano, per *Magistro Gotardo da Ponte*, nel 1518, e ristampata nelle *Opere Artifiziose*; delle quali mi valgo, nell'ed. di Venezia appresso di Prospero Danza, al Segno de l'Angelo Michaele, ottobre 1544.

(3) *Tragedia di* MARCO GUAZZO, *intitolata Discordia damore, nuouamente stampata*, 1526, e in fine: In Venetia, per Francesco Bindoni, et Mapheo pasyni compagni.

I metri sono molteplici (1), mentre nel Guazzo si riducono alle terzine, chiuse in lor catena alla fine d'ogni atto. Ma la somiglianza sta in tutta l'azione, e in quelle didascalie semplici, e in quel discorrere pedestre, eppur rimato; che verseggiatori ingenui, e quali zeppe sfacciate! Certe coppie al mezzo dell'ottava e il terzo verso in rima nella catena ci fanno sorridere per la loro franchezza e quasi impudenza; son tratte in mezzo le figure mitologiche, gli atteggiamenti lirici e petrarcheschi a buon mercato; una serva conversa con una sua compagna a questo modo:

Come puotrebbe e fiumi far ritorno
Alle lor fonti e girsene ogni monte
E stare el mare sencia ripe intorno,

così ella può fare ciò che l'altra le chiede. Gli esempi sarebbero numerosi, ma ecco per contro delle locuzioni elegantissime che i *tragici* personaggi sogliono prodigare:

« Solonio ch'era andato da l'altro capo della scena torna et dice [a Mirina]:

. . . . . .
Non vo che parli e che manco me miri.
Vanne con l'altro matre de li boi; »

e allora avea forse ragione la serva, un po' anziana, nel temere che il gentil signore « con pugni ornasse *sue* spalle vecchiarde » (2). Il linguaggio consueto è di siffatte terzine, che pare vadano stornellando; e le seguenti discendono forse da uno strambotto:

Mirina. Che voi amar che del tuo mal sen gaude?
Pamphirio. Sen gauda o doglia sempre voglio amarla
Et fin che vivo mai muterò voglia
Disposto ovunque vada seguitarla.
Iacinta. Adunque non te curi de mia doglia?
Pamphirio. Perdonami non puosso medicarla,
Di tal affanno i dei si te discioglia.
Iacinta. Guarda Mirina come altiero parla,
Costui nulla non cura del mal mio
Mia piaga altro che lui non può sanarla (3).

1 Notiamo che son qui, e non erano nella tragedia precedente, alcuni metri di carattere più *meridionale:* l'endecasillabo incatenato e lo strambotto: anche l'ottava comune è pel Notturno, che ne faceva grande esercizio, un'ottava da strambotto.

(2) Grazzo, *Discordia d'amore*, a. III.

(3) Ibidem, a. II.

La gran tragedia è data in tutte queste scene dall'amore non ricambiato: Notturno ci mostra come Madonna Chyreresis non voglia saperne di Nobile, e quel tanghero di Rustico non voglia saperne di lei, per quanto essa lo faccia ghermire e tener fermo dalle sue donzelle; nella *Discordia d'amore* due giovani e due fanciulle amano tutti, ma disposti come a ruota, e ciascuno disprezza chi l'ama (1): e i travestimenti e le magie e il veleno finiscono con lo spegnere tanta giovinezza e tanto vane passioni. Il vecchio Antropeo commenta la triste soluzione « o crudel fin delle amorose pene »:

Hor dunque voi che seti d'amor vinti
Guardati amar chi de amarvi li piaci
Per esser di un medemo laccio cinti;
Pensati a questo, et rimaneti in pace.

Dello stesso tempo è la *Sosanna,* tragedia composta dal frate bussetano Tiburzio Sacco (2) sull'argomento della casta ebrea e dei matti vecchioni, ad onesto sollazzo dei *cappucciati* (3). Va innanzi, a mò di antiprologo un sonetto caudato fra *Tiburzio* e *Susanna;* l'autore l'esorta a venire in pubblico: « Sosanna mia che fai, che non vai fuori? »: il prologo è poi in ottave, e un altro sonetto caudato è l'argomento: i metri si succedono e si alternano variamente in tutta la tragedia; endecasillabi incatenati, ottave, terzine, barzelletta e frottola (4). Ad ogni poco ci ricordiamo della sacra rappresentazione, la quale però ha dovuto ridursi ad una certa unità di luogo: la scena rappresenta uno spiazzo, o la strada stessa, avanti alla casa di Susanna, e lì presso il giardino, con la

---

(1) Di qui, imbasciate e preghiere, e i maneggi dei servi, per accontentare i padroni, anzi, una donzella, a ricordo prese degli schiavi latini, promette alla sua fante con tal patto la libertà.

(2) *Tragedia, intitolata Sosanna, Raccolta da Daniello Profeta, per* Tiburtio Sacco, *Bassetano*, e in fine: Stampata in Venegia, per Benedetto, et Augustino, fratelli de Bendoni, 20 aprile 1524. La ricordò il Tiraboschi (*Storia*, ed. milanese de' Classici, T. VIII, P. III, p. 1868), e già l'avea registrata il Quadrio; ne diè una breve notizia il Cian, discorrendo della 2ª ediz. delle *Origini* del D'Ancona, nella *Riv. storica ital.*, VIII, p. 749, n. 2.

(3) Scrive il Sacco nella dedicatoria al P. Felice Taberna (di Venezia, 8 marzo 1524): « Ma qual più lodevole ricreamento fia a cappucciati, ch'il rappresentar qualche historia dil vecchio, over novo testamento? ».

(4) Senza stabilire una regola fissa, il Sacco tende a far parlare i personaggi coi metri più adatti a ciascuno: i vecchioni han le ottave, Susanna l'endecasillabo incatenato, Gioacchino le terzine, i servi i metri brevi, e basti confrontare la sc. 5ª dell'a. IV, ove i quattro interlocutori adoprano ciascuno la propria forma metrica.

chiusura: nel giardino penetrano i vecchi per cogliere Susanna al bagno. Il tempo dell'azione è di due giorni (1).

Ha per noi grande interesse una tragedia, fin qui sconosciuta, di Giovanni Falugi, una *Canace,* che, per la dedica a Ippolito de' Medici – morto il 13 agosto 1535 –, dobbiamo ritenere scritta innanzi a quel tempo (2); e il termine *ad quem* si può ancora anticipar di qualche anno, osservando che della tragedia il Falugi discorreva come di frutto d'un periodo già trascorso, nell'offrire allo stesso cardinale una sua tragicommedia (3).

Questa *Canace,* anteriore di parecchi anni a quella dello Speroni, è tutta rimata, con ischemi variati assiduamente ad ogni scena, e pervasa di uno spirito *borghese*, fin popolareggiante, che anima l'antica favola e ne rifà i personaggi, più alla buona, in una vita quasi casalinga.

La scena è nell'isola Eolide: al principio dell'atto I *Alecto* e *Megera*, passano sulla scena a predire gravi danni, poichè

(1) Per le sacre rappresentazioni ridotte a *tragedia ovvero commedia* sul principio del sec. XVI, v. D'Ancona, *Origini*, I, pp. 378-79 (l'*Aman*, in ottave e terzine, Siena, 1526, conservata nella Biblioteca Landau, è ricordata pure dal Creizenach, cit. II, p. 414 n.); ed una vera sacra rappresentazione in terzine è la *Vita de Ioseph figliolo de Iacob*, com'è scritto in fronte al prologo della *Comedia* di Pandolfo Collenucci, recitata nel 1504.

(2) La tragedia ci è conservata dal ms. magliabechiano cl. VII, 166: « *Tragedia di Giovanni Falugio intitulata Canace allo Ill. S. Hyppolito de Medici S. Suo Vnico* ». Di questo scrittore non rimangono che poche notizie; di suo, a stampa, conosco solo un poemetto in ottava rima: *Morte del fortissimo Signor Giovanni de Medici composta per Giovanni Falugio, da Lancisa*, e in fine: *In Venetia* per Aurelio Pincio Venetian Nel Anno MDXXXII Del mese di Settembre. – Nell'esemplare marucelliano I. 00. I. 43 del Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, p. 151, all'articolo *Domenico Falugi* una postilla di Salvino Salvini rimanda alle *Prosopopeiae botanicae* di D. Virgilio Falugi, Firenze, 1705 (la prima edizione è del 1697): nella dedicatoria al granduca Cosimo III, l'autore, per dimostrare l'antica devozione della sua famiglia alla casa de' Medici, ricorda i due fratelli Domenico e Giovanni Falugi: questi è il nostro, ma non si fa cenno di lavori drammatici; il primo era ancisano anch'egli, poeta laureato, e anch'egli fedele d'Ippolito de' Medici, cui dedicò un poema, *Il Trionfo Magno* (Roma, 1521). – Va innanzi alla *Canace* una saffica rimata (secondo lo schema A B B α), piuttosto lunga, rivolta a Ippolito, perchè accetti il dono: « Ch'altro non ho da darti che le rime | D'esta tragedia ».

(3) Il ms. magliabech. cl. VII, 167, contiene, dello stesso Falugi, una traduzione dei *Menechmi* di Plauto, e una tragicommedia: *L'Ulixe paziente:* anche questo ms. – ch'è della stessa mano dell'altro, evidentemente dei primi decenni del sec. XVI e con ogni probabilità, come l'altro, autografo – venne offerto ad Ippolito de' Medici: il quale aveva richiesto al poeta la versione plautina e ne riceveva in più, nello stesso volume, un nuovo dramma, tratto dalla narrazione dell'Odissea. – A c. 36 è un capitolo simile a quello che precede la *Canace:* il Falugi si volge ad Ippolito, dolendosi d'essere a Roma mentre il suo signore è a Firenze; com. « Sel Vaticano ol muro septicolle | Della tua prole titulo perenne | Hor ti tenesse in se come gia tenne | Mentre il ciel volle... »: *prole*, in senso largo di parentado, ed era allora pontefice Cle-

Megera, com'ella stessa ci annunzia, ha in quel momento accesi di amore colpevole i due fratelli (1). Poi s'incomincia l'azione fra i veri personaggi: *Eolo* (2) chiede a *Tyrso*, servo, le nuove di Macareo; e Tyrso:

Il vidi o Re con più baron di Corte
Ad caccia andar con molti pardi et lacci,
Festivo, lieto bello sano et giocondo.

Ed Eolo:

Guarda che cosa è l'esser padre, guarda!
I' stavo in passione e 'n festa è lui.
Tyrso. Non ti maravigliar che per natura
De' figli son gelosi e padri sempre.

Ma è un lieve cruccio, che cela la benevolenza paterna:

Pur fra tutte le cose son contento
Di Machareo che mai lo veggo in otio:
Hor le fugaci fiere segue in caccia:
Hor acteggia caval, hor la quadriga:
Hor trahe co l'arco et Apollo rassembra:
Hor in palestra denudato et unto
Getta alla terra gl'homini più validi;
Talhor notando el fondo del mar tocca:
Talhor sonando l'aurata cetra
Ferma ne l'aria el vagabundo uccello.

---

mente VII (1523-1534): Ippolito, nato nel 1511, fu cardinale nel 1529, e fra il '29 e il '34 io credo sian da collocare questi drammi del Falugi; e prima la *Canace*, poichè in questa dedicatoria in rima dell'*Ulixe* si legge:

Et perchè credo chEolo et Canace
De qua l un pianse et laltro amando morse
In lor boato et tragica ira forse
Poco ti piace
Io ero alhor di membri et d'animo egro
E 'l dolor mi dictava et non virtù
Però 'l subiecto et ogni verso tu
Horrido et negro.
Ma or mia mente sendo più quieta
Et da mestitia el corpo manco leso
Muove el mio canto nel poema preso
Musa più lieta.
Et fia d'Ulixe el patiente ingresso
Challa sua donna fè dopo venti anni
Che lo reputa ne sordidi panni
Mendico expresso
E perchè 'n qualche parte fia Tragedia
Et l'exito tranquillo finalmente
Detta sarà d'Ulixe patiente
Tragicomedia.

(1) Segnerò qui in nota, volta per volta, le varietà metriche; questa prima scena è di 8 strofe, secondo lo schema: A B C D E, A B C D E. In tutta la tragedia prevalgono le rime ricorrenti a serie, anche assai lunghe, uguali o inverse ordinatamente.

(2) Di qui sino al Coro: A B C D E F G H I L, L I H G F E D C B A, M A: M N O P... in tre gruppi, cui, terminando l'ultimo con V Z, ne segue un altro rimato così: $VA_1 B_1 C_1 D_1 E_1 E_1 D_1 C_1 B_1 A_1 V f_1 g_1 f_1 g_1 V$: è costante la tendenza a conchiudere le serie metriche con una variazione di schema nell'ultima stanza.

Descrive la propria felicità:

Ogni mia gratia, valor, et negotio
Cognosco et veggo come in vetro chiaro
Tal che da Giove in fuor nessun m'è sotio.

Il breve atto termina con un *Coro delle Tre parche* (1); il secondo è tutto occupato dalla figura di Canace, la quale ci apparisce subito come una derivazione dell'antica Fedra: ed anche il carattere degli altri personaggi, e lo svolgimento dell'azione sin verso la fine del terzo atto ricordano assai da vicino l'*Ippolito* di Seneca (2). Canace si lamenta a lungo con la Nutrice (3):

Non dolce sonno più el mio occhio vela:
Non più di fior mi piace ornar le tempie:
Non per selve vagar con arco e strale:
Non dar al tempio incensi:
Nè per gemme o per veste doppie o scempie
El mio dolore alleggerisce o cela:
Che questo incendio pessimo et mortale
Barbicato è ne l'ossa e 'n tutti i sensi.

E poichè l'altra vuol consolarla, *cercando rimedio alle sue fiamme*, s'imbizzisce:

Va via, che mal? che fiamme? paza vecchia
Guardami in viso, paioti io malata?
Eh Balia tu se' cieca et anche sorda.

---

(1) Tre stanze secondo lo schema A B c d C D e b A, e una quarta: A B c d C D e e B A.

(2) Macareo è, come Ippolito, incurante d'amori, tutto dedito agli esercizi fisici e appassionato per la caccia; e la Nutrice, quantunque sia meno sentenziosa, un po' più alla buona – e qui somiglia, indirettamente, a quell'intrigante e sfacciata, ch'è in Euripide –, si riaccosta, nella serie dei suoi discorsi e dell'azione, a quella di Seneca: bisogna tener conto, più che altro, della disposizione esteriore e di alcuni particolari, poichè in questa parte imitata dal Falugi, la tragedia latina segue a sua volta assai da vicino l'argomento della greca. La catastrofe pure, sebbene gli ultimi due atti della *Canace* si discostino interamente dalla favola dell'*Ippolito*, ha delle reminiscenze senechiane nella strage compiuta da belve mostruose, e nell'ordine che chiude la tragedia, di preparare le esequie a Canace e al bambino. – L'*Ippolito* di Seneca fu delle più fortunate tragedie nel risorgimento del teatro classico: la prima rappresentata, a Roma, innanzi il 1492 (v. B. Pecci, *Contrib. per la storia degli Umanisti nel Lazio*, in *Arch. Soc. Rom. di St. Patr.*, XIII, p. 462), e riprodotta poi sulle scene, forse a Mantova nel 1501, certo a Ferrara nel 1509 (D'Ancona, *Origini*, II, pp. 381-82). Il Creizenach, vol. II, pp. 378-79, raccoglie le notizie delle più antiche traduzioni italiane di Seneca, ed una di « *Fedra* » in terzine è del sec. XV.

(3) A B C d B A C D, 22 stanze.

Ma la Nutrice insiste, sollecita le confidenze, dalla fanciulla, che si compiace delle enumerazioni:

Non d'Esculapio la scientia et l'arte:
Non sugho d'herbe o soavi liquori:
Non la virtù di piatiose lapide:
Non parole efficaci,
Che l'almo fan venir d'Inferno fori,
De l'immenso dolor la minor parte
Medicar posson, nè le fiamme rapide
Spegner l'acqua d'Egeo, non che del Siculo; (1)
Che troppo ardenti son, troppo vivaci:

Finalmente le annunzia che ama il fratello, e qui, come in altri punti della tragedia, le espressioni riescono offensive e brutali: ma, io credo, non con piena coscienza dell'autore, il quale vi fu come forzato da vincoli esterni, dalle angustie metriche, dalla sua stessa grossolanità di sentimenti ed inettezza artistica: e la confessione riesce infarcita delle solite affermazioni sulla violenza di amore, che non guarda a leggi nè a freni. La Nutrice, con altre figure comuni, riprende Canace: « Fuggiranno le fiere el tuo consortio, ecc. », ma quando l'infelice le rivela il proposito d'impiccarsi, si vede costretta a tranquillarla, e le promette di rimanerle *secreta et fida:*

Ma perchè la mia lingua si diffida
Dir a bastanza: pregoti che scriva
In questo mezo ch'alla Chorte riede
Colla sua compagnia dal ombroso hermo.

Canace, sola, riprende il suo lamento (2), e l'atto si chiude con un « Choro di Cacciatori che canta le laude di Diana » (3).

In principio dell'atto III (4), Eolo, che *ventila l'antiqua barba*, si mostra in volto assai contristato, sì che Macareo l'affronta per conoscerne la ragione: il padre gli dice che ha avuto un sogno di prossima rovina; ma, insomma, poichè i suoi due figli stanno bene, non ci può essere sventura per lui:

Ma il sudor che ti verga
Et bagna el viso hormai fa che l'absterga,
Et va in pace, et riposati, figliolo.

(1) Nota qui l'irregolarità del verso che rompe la rispondenza delle rime: il che però non accade di frequente.
(2) a b c d e A D F E B C, f...: 5 st. nell'ultima il verso ch'è di collegamento nelle altre (f), rimane sciolto.
(3) a b a b c D D e: 5 st., senza commiato.
(4) A B C B D C D a E F F E: 7 st.

Canace [1] rimette alla Nutrice la lettera che segretamente ha scritto per Macareo, e quella *ecco che vola*, essa dice: ma resta in scena [2], per darsi a un lungo soliloquio sulla forza dell'amore e sullo stato pietoso di Canace: poi consegna l'epistola a Macareo, ch'è sopraggiunto, ed egli la legge a sè e al pubblico [3]: qui il poeta ha voluto delineare un embrione di lotta interna, ma scorsa nel modo più schematico, ridotta agli argomenti capitali, assunti e senz'altro respinti. Macareo [4] non sa che fare: deve chieder consiglio? No, che il caso è troppo reo: e l'*onestà* non lo permette. Ma che cos'è l'onestà? « Amar colui che t'ama ». E poi, se la cosa è ignota... Ah no, prima fuggire... Ma « El nimico si fugge | Et non chi ti desidera: | Vedi, se tu fai questo | Tu ne sarai poi mesto ». Piuttosto con la spada uccida Canace: ma ucciderla perchè gli ha profferto il suo amore? « Nato non son di Vipera o di Tygre: | Non vo' in cambio d'amor la morte darne: | Però giunga amboduo | Le dolci nocti; hormai non sien più pigre, | Hymeneo non cel nieghi: | Venga con liete ciglia: | Et Vener con tenace corda leghi | In un amor, un talamo, una carne, | Per sempre il figliol d'Eolo, et la figlia ». – Segue il Coro [5], che qui non è detto di chi sia composto.

Siamo all'atto quarto e certo in questo mezzo è passato gran tempo: Eolo [6] comincia con un lungo soliloquio, poi scambia poche parole con un servo: il palazzo trema, scosso dalla tempesta, e una quantità di presagi funesti ci son narrati subito dopo da *Plautio, Tirso, Sidone* [7], tre servi che stanno a guardar le porte; e con questo Sidone la Nutrice viene a raccontare ogni cosa [8]: come l'amore di Canace e di Macareo fosse giunto alla sua trista soddisfazione, e come da poco l'infelice avesse partorito di nascosto un bambino; essa, la Nutrice, fingendo di voler « Veli et corone offerir a Diana » lo mise « giù nel fondo d'una zana, | Et ricopersel di verbena et giglio »,

---

(1) A B A B C D D C.

(2) A B C d b D e A E E: 9 st., e com. a_1 b_1 B_1 A_1: son chiusi come in una sola scena, il monologo della Nutrice e il breve dialogo con Macareo.

(3) A B C D E d e B E F f A: 6 st., e poi l'ultima d'altro schema: A B C D A D C E F B F G G H E H I L L I L.

(4) a b c a d d, b c e f g g, e f g h i i, g h... 6 st., e poi: (la 6ª termina con u v z z U V A, B_1 C_1 a B_1 d_1 e_1 D_1 C_1 E_1.

(5) A B B a, 6 st.; nell'ultima il 4° v. è endecasillabo.

(6) A B C D A B C D: 7 st.

(7) Un'ottava, poi la st.: A B C D A B E E, e solo qui troviamo dei versi sciolti di rima, due per ogni stanza: in fine altre 4 ottave.

(8) A B C A D B D E E C: 14 st. e poi l'ultima: A B A B C D E D E F G C F G.

poi si avviò ad uscire con la cuna di fiori sulla testa, ed Eolo la vide, senza accorgersi di nulla.

Ma ne' fiori una mosca el bambin morse,
Però come dal sonno risentito,
Alza lo strido et l'infantil vagito:
Et se palesa el fallo ch'era occulto.

Eolo, accorso, agguantò il bambino: « Per le fasce in sul petto ciuffò quello | Come farebbe un leon pien di rabbia, | Quando egli arrappa un tenerin agnello », e stava per isbatterlo egli stesso contro uno scoglio, ma si rattenne, e diè la spada a un servo che la portasse a Canace, e il bambino ad un altro che lo abbandonasse nelle selve, preda agli orsi: perciò, conchiude la Nutrice, ora la madre e il figlio stanno per morire, se già non sono morti. Qui interviene un « Choro reprhensivo la crudeltà d'Eolo et plorante l'innocentia del Nipote » (1).

Nell'atto v, il servo Plautio non sa come dire, e Macareo l'esorta (2):

Pl. Perdonami. *M.* Che fia? *Pl.* La mala sorte
Vuol... *M.* Di presto. *Pl.* Che a mio dispetto dica
Di tua... *M.* Di chi? *Pl.* Sorella. *M.* Ecchè? *Pl.* La morte.
M. La morte? o Cielo, o fortuna inimica:
Quando, ove, con che, come? danne avviso.
Pl. Con patientia i' ne farò replica.

Portò la spada a Canace, ed essa l'accolse di buon animo, rivolgendo all'assente fratello le sue ultime parole: perdoni a lei colpevole, e cerchi le ossa del suo *grumulo* e le raccolga in un cumulo e le arda con le sue in un rogo o servi in un sol... *tumulo:*

Stracciossi e crini, e veli, et gli altri panni,
Et maxime la sua mamilla manca
Scoperse ad terminar gli infelici anni,
Et della spada quella punta franca
Vi ferma: e 'n terra el suo dorato pome
Appoggia: et poi come dal sonno stanca
Sopr'essa casca.

Con Macareo viene a compiere il racconto della catastrofe un altro servo, Tirso (3), il quale se ne andò col neonato in

(1) A B c d B A e D: 8 st.; nell'ultima il 7° v. è endecasillabo.
(2) A B A B C B C D C' D E D. E...: 9 st. e poi, terminando l'ultima con Z, segue: v z V.
(3) a B A b C B e D C d E D. e...: 13 st., e poi l'ultima riprendendo z dalla st. precedente: z A_1 Z a_1 B_1 A_1 b_1 C_1 C_1 D_1 D_1 E_1.

braccio « En certo bosco denso | Di spine, scopi, mortine, et ginepri, | Del monte ch'è più verso el mar distenso »: ivi lo posò a piè d'un faggio: « et di fien secco | E li feci un nidio, qual covo da lepri. | Et rimossi ogni stecco | Che punger lo potessi: et per partirmi | Lo lascio solo, voltomi adrieto, et ecco, | Che come per seguirmi | Non manco dreto mi facea lamento, | Et tutto per pietade intenerirmi, | Che nella stalla drento | Fa el caprettino quando la madre el lassa | Per gir ad pascier fuor co l'altro armento. | El vagito trapassa | Degli arbori le cime, et empie l'ermo, | Replicando Eccho nella valle bassa ». Impietosito, ristava, quando l'apparizione d'un leone lo fece nascondere tutto pauroso; ma il leone, visto il bambino, « Rimesse l'unghie, et ricoprì le zanne, | Et nol percosse, non lo graffia (sic) o morse, | Ma certi giuochi fanne, | Come d'un topolino el satio Gatto: | Poi lo racconcia et per lo bosco vanne ». Tirso s'era già mosso per riprendere il fanciullino, ma questa volta eran giunti un *famelico Lupo*, un *bizzarro Orso*, e un *Drago* « che la sc[h]iuma | Versa e 'l velen per ogni balza o rupo » e avean fatto a brani il pargoletto: nè ci è risparmiata la descrizione crudele e disgustosa dello scempio. Poi il servo se n'entra per raccontare il fatto al padrone: Macareo, solo (1), è disperato, vuol errare pel mondo, e con ricchezza di dottrina ricerca qual più lontana regione convenga al suo esilio: e col *Plebeo Choro* inizia alterno un canto sulla mutevolezza della fortuna (2), che il Coro prosegue e conchiude poi da solo (3). Finalmente il *Sacerdote* ordina ai servi che, secondo l'ordine di Eolo, vadano per la selva a cercare gli avanzi del nipote e li raccolgano in un'urna: si lavi il cadavere di Canace e si appresti il feretro: indica ove dovrà sorgere il rogo, e dispone ogni cosa, quasi apparecchiando lo spettacolo funebre (4).

Così, intrecciando l'*Ippolito* di Seneca con l'eroide ovidiana,

---

1) a b a b c b, c d c d e d, e f E f g f, g h G h i h, i... e segue così, con l'uso incostante dei settenari e degli endecasillabi: l'ultima st., terminando la precedente con v Z, ha lo schema: $v a_1 V B_1 C_1 A_1 C_1 D_1 B_1 D_1$.

(2) *Choro:* A B B a. *Mac:* C d d C: 8 coppie così alternate. – Macareo dunque sopravvive, e non risulta ch'Eolo abbia conosciuto la colpa di lui, ma solo il parto clandestino di Canace: di tutto invece ha notizia questo coro *plebeo*, che forse dovea rappresentare nell'intenzione dell'autore la coscienza popolare, generale, di fronte alla sciagura della famiglia d'Eolo.

(3) Il Coro segue col suo schema (A B B a) per 7 st. e termina con U v v z u Z.

(4) A B C D A B C D: 3 st. e poi V Z V Z. Alla tragedia segue un invio « ad libellum » (a b c a B D D c E c E F G H i i l *l*-H G F): vada al signore, e « Se defectivo stile | Trova di scena, d'Istrioni o Chori | O 'l Thema troppo obsceno, | O furiata mente di Canace... » non si difenda: « Ma genuflexo el priega | Che dia al fallo tuo | Co l'alto ingegno suo, – sanza ira emenda | Et che s'ogni altra parte gli dispiace | L'amor di chi ti fe gli piaccia almeno ».

il Falugi ha messo insieme lo scheletro d'una tragedia e l'ha rinzeppata di elementi fra eruditi e popolareggianti, comuni alla lirica ed alla drammatica profana sulla fine del Quattrocento e sui primi anni del Cinquecento: poichè egli rivela chiaramente un'educazione letteraria in ritardo, avvolta ancora nelle durezze di uno stil volgare, impacciato e goffo tra le forme latineggianti, prolisso nelle figure mitologiche, nelle dichiarazioni retoriche e imaginose degli affetti, e poi – d'un tratto – reciso, risoluto, sbrigativo, là dove ci aspetteremmo il disegno un po' attento d'un passaggio psicologico; come nelle altre tragedie rimate, il poeta si diffonde tranquillamente nello sviluppo delle singole parti: ad es. sull'amore d'un personaggio stende una canzone, e poi un lamento e poi una frottola morale, od inserisce un'epistola mitologica. Gli stessi personaggi son descritti dall'autore, attraverso il dialogo, con qualità convenzionali, con molti aggettivi, fin troppi, ma vaghi, sommari, consunti pel grand'uso: un servo dice di Macareo ch'è « festivo, lieto, bel(lo), sano et giocondo », e passi, poichè se n'è andato tutto volonteroso alla caccia *con più baron di Corte,* ma un altro, al terzo atto, discorre di Canace – ch'è fra le morse della cattiva passione – e la raffigura: « viva | Bella, galante, et più chiara che ambra ». S'intende perciò come ogni efficace impronta di carattere e veemenza di affetto vanisca nell'uguale intonazione di un racconto bonario.

Il ritorno di Ulisse e l'uccisione dei Proci è svolto nella tragicommedia l'*Ulixe patiente* per una serie di scene piacevoli, fra il padrone e i servi, i pastori, e la cara vecchia nutrice, Euriclea, che si dà attorno per la casa, e corre al suo Telemaco: « Ecco la vecchierella che zampetta, | Ella ci dhee recare | Qualche imbasciata o novelluzza in fretta » (1). La narrazione è rimpicciolita; i Proci – « que' garzon... superbiosi e pravi » – discorrono dei loro affari senza complimenti: *Amphimedonte glorioso* – così ha la didascalia, – con *Cymo servo;* e i famigli commentano ciò che si svolge in palazzo, e la vecchia se ne sta un po' pensierosa per quel nuovo venuto; ma le sue cure non vanno oltre il governo delle masserizie, anche quando si tratta di armi:

> Hor m'avveggo io che Telemaco vuole
> Più che fatto non ha 'l tempo passato
> Rigovernar queste sue robbicciuole,

(1) Ms. cit., c. 77 *b*.

Qual poi c'ognun a casa se n'è andato
  Et tornata è di sopra ogni fantesca
  In sala è con quel povero restato
Et della rastrelliera più manesca
  Ha levati lanciotti et chiaverine
  Che credo el fummo guastarle gl'incresca,
Et que' balestri et quelle rotelline
  Et gli spuntoni lunghi lunghi di cerro
  Con que' farsetti fatti a maglìettine
In sino a quelle berrette di ferro,
  Et quel pover provossene dianzi una,
  O Dio che par ben un soldato sg[h]erro!
E 'n camera di mezzo le raguna.
  Io gli andai dreto et domandai perchè
  E mi rispose che 'l fummo l'abbruna
Tal che fuscello in sala più non è.
  En ver inver *(sic)* che l'eran rugginose... (1).

E nell'*Acto quarto Tragico* – così è scritto in fronte, poi che v'è contenuta la narrazione della strage dei Proci –, mentre si decidono le sorti d'Ulisse, Euriclea ha gran voglia di sapere che avvenga:

Quel che si vieta fa venir più voglia:
  Perchè Philetio ha detto ch'io non esca
  Io non mi posso drento contenere,
  Io voglio ir ad veder se nulla sento.
  O Dio che frastuon drento!
  Bembe odi che tresca?
  Che domin fia? istarò in sulla soglia
  Tanto ch'io possa quel che fan sapere.
O trista me che mi par sentir uno
  Che pianga, egl'harà forse el capo rotto,
  Et va dì che vi sia un che lo fasci!
  Olà olà vo vi farete male!

E tutta impaurita sente il rumore delle *spadacciate,* sin che viene *Terpyade poeta,* accolto con istupore così (or incomincia lo stile tragico):

Se' tu morto Terpiade? o pur vivi?
  Se' tu nel mondo? o ne l'Elysio campo?
  Partiti tu di vita? o 'n vita arrivi?
È questo infernal buyo? o solar lampo?

(1) Ms. cit., c c 50 *b* - 51 *a*.

E l'antico Terpsiade celebra l'arco d'Ulisse e ricorda il mutar della fortuna, ch'era il gran caposaldo della moralità tragica:

In sì piccolo spatio, in hora breve,
  Visto ho de mia compagni consumarsi
  La lor gioconda vita in vento lieve.
Che bisogna mortal tanto elevarsi
  Poi che vedete in sì poco momento
  Tante delitie in cenere mutarsi?
Hay qual fu 'l mio terror quale spavento!
  Qual fu l'animo mio nel caso horrendo!
  Quando io vedevo su pel pavimento
Colle saette in pecto andar fuggendo
  Et per salvarsi ascondermisi accanto
  Et poscia a piedi mia cader morendo.

Così nella reggia, liberata dai dissipatori, è ritornato il signore legittimo, e l'atto 5° ridivien *comico,* nel ricomporsi della famiglia a sana prosperità, e Laerte, Penelope, Telemaco, Euriclea, tutti si avviano, Ulisse a capo, « alla venti anni desiata cena! » (1).

Il nome *tragedia,* volto nel Medio Evo a significazioni diverse, ed estranee al teatro, era poi ritornato al dramma con lo studio dell'antichità classica; e attraverso i primi saggi in latino, s'era diffuso tra le persone colte (2); poeti cortegiani l'avean poi dato alle loro rappresentazioni profane in volgare, con un esempio che non andò perduto. Per il gran pubblico del principio del Cinquecento, le tragedie, quando c'erano, eran questi drammi alla buona, con un po' di commedia e un po' di lirica, con l'orpello della rima, e qualche intermedio

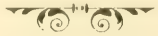
(1) L'*Ulyse* è in cinque atti, senza coro – nemmeno fra gl'intervalli, come nella *Canace* –; ed ha anch'esso unità metrica per ogni scena, con prevalenza della terzina, specialmente verso il fine: a volte la catena risulta di endecasillabi e settenari commisti: a b A. b c B. c..., A b A, B c B. c... o di tutti settenari a b a, b c b, c... Inoltre: ottave, madrigali A B C, C A b, d D, stanze con alcuni versi sciolti A B C D E F F g G, e serie di settenari rimati a coppia e terminate con qualche endecasillabo, metro frequente nelle commedie fiorentine del Nardi e dei contemporanei.

(2) L'indagine fu accuratamente condotta dal Cloetta, *Komödie und Tragödie in Mittelalter,* ch'è il 1° vol. dei cit. *Beiträge;* vedi p. 109 segg., per le relazioni fra la tragedia e il concetto dello stile elevato, mezzano ed umile, derivato dall'antica tradizione ch'era stata fraintesa attraverso il Medio Evo; nè fu di piccolo aiuto a mantenerla l'uso dantesco delle voci *Commedia* e *Tragedia* (cfr. p. 144).

piacevole [1]. E questi tentativi *tragici* composti propriamente per la scena da poeti di certo non aristotelici nè grecizzanti, additano anche meglio la tendenza intima e generale del teatro italiano: fin dai primordi, noi non avemmo che di rado, negli Abruzzi o nel Piemonte o su nel Friuli, il dramma ciclico e non mai nelle grandi proporzioni dei *misteri* francesi (2): ora e nella commedia e nella tragedia, il Rinascimento ristringeva anche il gusto popolare ad azioni più naturali e più semplici. Ma noi siamo ormai giunti un po' innanzi col tempo: dopo questo rapido sguardo all'indirizzo drammatico, sorto spontaneo di tra il languire della sacra rappresentazione, rivolgiamoci agli studiosi poeti che hanno già incominciata l'opera loro.

(1) Fra le opere assai lette e gustate, sebbene estranee alla scena, non va dimenticata la *Tragicocommedia di Calisto e Melibea* [la Celestina] *de lingua Hispana in Idioma Italico Traducta da Alphonso Hordognez*, poi riveduta e corretta da Vincenzo Minuziano per l'ediz. cui mi riferisco Mediolani In Officina Libraria Minutiana Mense Ianuario MDXV): « ultra il suo gratioso et dolce stilo », la storia dell'innamoramento è proseguita nella sua minuta e cruda realtà, che fa presentire il romanzo d'intrigo, appunto di tipo spagnuolo: v. A. Farinelli, in appendice al Croce, *La lingua spagnuola in Italia*, Roma, 1895, pp. 75 e 77, e in *Rass. bibl. lett. ital.*, VII, p. 268.

(2) Nel sec. XVI inoltrato, il *Lautrecho* di Francesco Mantovano, è la narrazione a dialogo, la storia contemporanea per il popolo, dove il facile rapsodo vuol riprodurre i fatti recenti nella loro serie reale, ed insieme, poichè ingenuamente vi si appassiona, li semplifica a modo suo, li trasfigura di elementi soprannaturali a segnarne il valore e le ingiustizie: il *bon Milano*, alle prese con Plutone, gli dimostra le sue disgrazie, e lestamente il *Re de Franza* persuade il Capitano Palissa! Non era ad ogni modo opera per la scena, e Francesco, quando si trova alle prese con la parte più complicata della guerra, ripiglia e finisce la storia per conto suo (vedi, pel rapporto fra le ottave *epiche* e le *drammatiche*, la prefaz. del Varnhagen al *Lautrecho*, *eine italienische Dichtung des F. M. aus den Jahren 1521-23*, Erlangen, Fr. Junge, 1896, p. LXIX: io non credo che le ottave epiche dei primi libri sieno un'aggiunta successiva del poeta).



GIOVAN GIORGIO TRISSINO

E I FIORENTINI GRECHEGGIANTI

Mentre i rimatori di popolo seguitavano a sceneggiare rozzamente nell'ottava le narrazioni sacre, e quei di Corte venivan riassumendo quel metro – congiunto ad altre forme chiuse – pei lor soggetti profani, lo studio critico del classicismo si esercitava sull'antico dramma. Con lo spirito proprio del Rinascimento, si studiava allora per dedurre nuove forme alla moderna poesia; e animava quelle ricerche un desiderio, stimato *non vano* della bellezza antica, e come una sicura certezza che la conoscenza del congegno esterno e il possesso di mezzi tecnici simiglianti ai greci e latini avesse a schiudere tutta libera la via dell'arte. Giovan Giorgio Trissino fu di quello studio e di quella critica il rappresentante forse più notevole, certo il più limpido e schietto: mancava la tragedia, il solo e vero componimento drammatico che potesse accogliere le grandi passioni ed avvivare l'antica scena, ed egli si pose a rinnovare la tragedia: freddamente quanto all'arte, e con quell'entusiasmo tutto particolare che ci accompagna in una ricerca, anche faticosa, anche aspra, ma della quale sappiamo che una volta compiuto tutto il lavoro necessario, non potrà fallirci il risultato. Egli vedeva innanzi a sè una meta chiara: i modelli antichi: doveva dunque rifare quei modelli, e, di proposito, non si curò d'altro. Si spiega così quell'indifferenza, che in un vero artista parrebbe incredibile, per la produzione teatrale contemporanea; a lui non importava di vedere come nelle sacre rappresentazioni si svolgessero gli affetti, come i casi vari e fortunosi dei personaggi potessero avvincere gli spettatori, appassionarli e così divertirli, nè come alcuni letterati avessero tentato di compiacere al gusto del pubblico più colto con intrecci in qualche modo interessanti: nel suo preconcetto,

poichè il teatro tragico non c'era, bisognava muovere direttamente dalla *tragedia* per riottenerlo. Ma qualche idea o atteggiamento del teatro contemporaneo s'infiltra anche nell'opera sua, perchè, pur mirando risolutamente e oggettivamente all'esempio dell'antichità, gli è rimasto in mente il ricordo della scena veduta – ed egli lo ha trasportato senz'accorgersene fra gli elementi dell'antica forma. Di sua volontà egli non ha preso e non ha voluto prender nulla dalle forme sceniche vive all'inizio del Cinquecento.

Fra i critici *corre voce* – bisogna dir così – di varie tragedie sull'argomento di Sofonisba anteriori al Trissino; una sarebbe di un certo Eustachio Romano, l'altra di Jacopo Castellini. Però, dopo una ricerca un po' attenta, esse si riducono a semplici confusioni bibliografiche, e possiamo affermare decisamente che di *Sofonisbe*, oltre quella di Galeotto del Carretto, prima del Trissino non ce ne furono altre; ed anzi, per quanto ne sappiamo, non ce ne furono altre, in Italia, per tutto il secolo XVI (1). – Seppe il Trissino che esisteva una *Sofonisba* di Galeotto del Carretto? Probabilmente sì, poichè ci sembra difficile che l'incontro di due scrittori contemporanei nello stesso argomento, senza un immediato modello *drammatico*, abbia

---

(1) Mi si permetta per togliere ogni dubbio, di rifar qui brevemente la via percorsa. E. CIAMPOLINI, (*La prima tragedia regolare della letterat. ital.*, ristamp. nella *Bibliot. critica* del Torraca, Firenze, 1896, p. 24) ricordò un componimento drammatico sul soggetto di Sofonisba di « un tal Eustachio Romano », giudicandolo però di non maggiore « valore storico ed estetico » della *Sofonisba* delcarrettiana. A questa preziosa... indicazione si riferì semplicemente G. MARCHESE (*Studio sulla Sofonisba del Trissino*, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1897, p. 67). Fu notato da GIUS. MANACORDA (*Galeotto del Carretto*, cit., p. 88 n. 4) che l'accenno del Ciampolini risale a una nota del Bossi (nella traduz. del ROSCOE, *Vita e pontificato di Leone X*, t. I, Milano, tip. Sonzogno, 1816, p. 256); poichè il Roscoe addita la Sofonisba di Galeazzo – com'egli lo chiama – Del Carretto per la prima tragedia italiana, il Bossi ricorda un volumetto rarissimo, posseduto da lui, con questo titolo: « *Eustachio Romano, Tragedia, Florentiæ*, stampato per quanto appare, *per M. Bernardo Zucchetta* nel 1491; e per conseguenza molto prima, che Galeazzo del Carretto componesse la sua *Sofonisba* ». Dunque non si tratta di precedenza nell'argomento, ma nella forma drammatica, ed *Eustachio Romano* è un titolo, non un autore: un autore lo credette anche il PROTO, ma escludendo si trattasse di *Sofonisba* (vedi la recens. al lavoro del Ciampolini, in *Rassegna crit. lett. ital.*, II, p. 66 segg.). Per quanto abbia cercato il *rarissimo volumetto* in parecchie fra le nostre maggiori biblioteche, non mi è stato possibile ritrovarlo; ma il CREIZENACH, II, p. 414 n., accennò ad una *Tragedia di Eustachio Romano nuovamente composta*, di Antonio Segni, ed. 1511; ora, questo libretto appartiene alla Biblioteca Landau, e in fine reca: Impressum Florentie per Maestro Bernardo Zucchetta Nello Anno del nostro Signore... M. CCCCC. XI. Non è forse la stessa opera, o l'esemplare stesso del Bossi, che gli avrebbe attribuito per un errore di lettura, facile a spiegarsi coi numeri romani, la data del 1491? – Nella Biblioteca Nazionale di Firenze si conserva tutta una serie di componimenti drammatici sopra S. Eustachio dalla fine del secolo XV al principio del XVII; si tratta del martire cristiano, che aveva

potuto essere casuale; ma a quella scelta dovettero indurlo considerazioni di varia natura; e forse egli non vide nemmeno il dramma delcarrettiano, pubblicato soltanto nel 1546, e ad ogni modo, con la scorta dei *suoi* tragici greci, si rifece da Livio senz'altro.

Prima che al *contenuto* il Trissino pensò alla *forma;* chè allora la distinzione era ben netta, e noi sappiamo ch'egli cercava la *Tragedia,* la formula della Tragedia più che una sua forte opera drammatica. Il semplice aspetto esteriore degli antichi esempi porgeva la distribuzione del dramma: non divisione di atti e di scene, il coro - canto lirico - fra gli episodi, due o tre interlocutori per volta. Tutto ciò era facile: ma come dovean parlare quei personaggi e in che limiti dovea chiudersi l'azione?

Il Trissino volle riprodurre il trimetro giambico catalettico (*scemo*, com'egli lo chiama di solito). Ritorniamo al suo ragionamento, ch'è meglio (1): « La Rima è quello, che i Greci dimandano Ritmo, et i Latini Numero, là onde si può dire, che rima, ritmo, e numero siano quel medesimo ». Ed oltre: « Il ritmo..... de la voce articulata è una risonanzia, che risulta da certa quantità, e qualità di sillabe, con

prima nome Placido e lo mutò, convertendosi al Cristianesimo, in quello di Eustachio: valentissimo capitano dell'imperatore di Roma, egli conduce appunto le schiere dei Romani alla vittoria contro i Barbari. La scena, molteplice in queste rappresentazioni, è più di frequente in Roma, e, mentre si aspetta Eustachio, l'Imperatore fa ordinare l'esercito così:

Oh Attilio, Scipione Publio et Mario
mettete in punto il [illegible]

Erano i nomi che alle orecchie del popolo rendevano ancora l'eco della Romanità. L'argomento ebbe molta fortuna nelle rappresentazioni sacre, e si continuò fino ai nostri giorni; il D'Ancona ricorda anche un maggio toscano del sec. xix (*Origini*, ii, p. 240 n.; cfr. i, 270 e ii, 517). Sopra questo stesso argomento si aggira la *tragedia* di Eustachio *romano*, che non mi è stato possibile di consultare direttamente, ma per sufficienti indizi si unisce alle rappresentazioni in rima, già segnate coi nomi di *commedia* e *tragedia.*

Quanto alla *Sofonisba* di Iacopo Castellino (v. Manacorda, loc. cit.) dobbiamo risalire a un'allusione del Cooper-Walker (*Memoria storica sulla tragedia ital.*, vers. ital., Brescia, Bettoni, 1810, p. 16 n.), il quale ricorda l'*Asdrubale* del Castellini (Firenze, L. Torrentino, 1562: io me ne occuperò più avanti), ove pure la scena è posta in Cartagine: il C. W. riporta tre versi ove si nomina l'« infelice *Sofonisba*... già morta »; già morta, molto prima di questa tragedia, la quale, posteriore a quella del Trissino, dev'essere anche eliminata dal novero delle *Sofonisbe.*

(1) V. la *Poetica* in *Tutte le opere di* Giovan Giorgio Trissino, T. ii. In Verona, presso Jac. Vallarsi, 1729; muovo dalla 2ª divisione (p. 13 segg.), ove la questione metrica s'incomincia dai principii, mentre il passo cui si ricorre di consueto (della 5ª divisione, pp. 91-92) è come una introduzione per riassumere brevemente l'argomento del verso senza rime, più atto ai gravi componimenti, e passare alle considerazioni più alte e più *aristoteliche* sull'Imitazione.

ragione poste insieme, e con ragione terminate; onde avviene, che col variare de la quantità, e qualità de le sillabe, e mutare la ragione del ponerle insieme, e terminarle, si varia ancora il ritmo, il quale nasce sempre da quelle, sendo però diverso da loro ». Anche i nostri antichi rimatori e trattatisti intesero per *rime* non le sole desinenze, ma « quello, che resulta da alcuni versi con certa ragione fatti, e terminati, et insieme posti, et accordati ». Per il da Tempo *rythmus* è uguale a *rima*, e s'egli ci avverte che cade in tutti i componimenti volgari tranne nel motto confetto « che non dee avere alcuna regula ne le sillabe, overo ne i versi, ma solamente nel numero delle consonanzie, cioè ne le desinenzie », è segno che per *rima* non intende le desinenze sole, che si accordano pure nel motto confetto. - I greci e latini ebbero i *piedi* di sillabe brevi e lunghe; noi li abbiamo di gravi [atone] e acute [tòniche]: *amór* è un giambo, *témpo* un trocheo, [dolcìs] *simo* un pirrichio, ecc. Studiando la *terminazione* dei metri giambici, egli ritrova *trimetri* (endecasillabi), *dimetri* (eptasillabi) e *monometri* (pentasillabi), rari questi ultimi; ciascuno può essere *pieno, scemo, ammezzato, abbondante.* Esempi di *abbondanti* non trova però che nel monometro. Il trimetro *pieno* (acatalettico) è l'endeca sillabo sdrucciolo, *scemo* (catalettico) il piano, *ammezzato* (iper catalettico) il tronco. E così il Trissino può ritrovare esempi nelle rime italiane: i metri giambici vogliono l'*acuto* sulle sillabe pari e la cesura terminante in grave nelle dispari, speciamente dopo la 5ª e la 7ª:

Voi ch'ascoltàte || in rime sparse il suono.
Nel tempo che rinnòva || i miei sospiri.

V'è anche dopo la 4ª e la 6ª:

Ma ben veggi'òr ||, sì come al popol tutto
E del mio vaneggiàr || vergogna è'l frutto;

ma è più bello e sonoro il verso se la cesura è compiuta: si può anche avere dopo la 9ª, ma è bella solo se risponde ad un'altra dopo la 5ª:

Nel dolce tèmpo || de la prìma || etade.

Ma la 9ª cesura può rispondere anche alla 7ª, sebbene alcuni vogliano che meglio risponda alla 3ª.

In realtà a voler esser chiari, la metrica del Trissino è tutta qui nelle cesure, che rispondono poi alla considerazione comune pei versi volgari, dell' *accento;* solo rimane escluso

l'endecasillabo di 4ª, 7ª e 10ª, quello che oggi, da chi studia i metri italiani con la terminologia classica, vien detto endecasillabo dattilico. — Ma l'importante di questo colorito classico sta nel considerare il verso per sè, posta la rima come un particolare secondario; il procedimento sommario, che ho ricordato, del *rythmus* uguale a *rima* fin dai primordi della poesia volgare, offre al Trissino una specie di fondamento storico per la sua teoria; ma egli muove direttamente dal materiale metrico che non ha inteso d'inventare — e questo è il suo grande merito e la forza della sua innovazione —, ma che ha solo studiato e quasi interpretato nuovamente. Egli ritrova il verso tragico nell'endecasillabo piano, che è appunto trimetro giambico catalettico, e lo stesso endecasillabo assume anche come verso eroico, sembrandogli opportuno a *continuata materia,* e senza neppure industriarsi a coniare un *esametro* italiano, poichè non c'era (1).

Che versi sciolti da rima fossero stati usati anche nei tempi precedenti, il Trissino non nega nè afferma; ma, quando vuol dimostrare che la *rima,* anche per i nostri antichi, non consisteva nella sola consonanza, ma nell'armonia, nella costruzione del verso, ammette implicitamente che ce ne potevano essere, cioè riconosce quell'attitudine che il nostro verso ebbe fin da' primi tempi *nel poter fare a meno della rima* (2). Egli si tiene di aver usati gli endecasillabi, avendone spiegata la struttura metrica, e ridotta quindi la rima al suo valore, non essenziale; « ..... versi jambici, trimetri, catalettici, i piedi de' quali sono composti di sillabe acute, e di gravi, come avemo ivi (3) diffusamente chiarito, et in questa tale qualità di versi siamo stati imitati da molti, e diconli versi sciolti, per esser liberi dal convenire accordare le ultime desinenzie, là onde sono attissimi a tutti e poemi drammatici » (4), non altro: li dicono versi sciolti, son fatti ora diffusi e noti ad ognuno, ed hanno un lor proprio nome: questo merito è sempre del Trissino.

---

(1) Che cosa vuol conchiudere il Ciampolini (cit., p. 7) quando *non mena buono* al Trissino d'aver volto l'endecasillabo a sostituire non solamente il trimetro giambico, ma anche l'esametro « i quali due versi sono nella metrica greca dissomigliantissimi, e ritrovati ed usati per componimenti d'indole differente? ». Si pretendeva forse che il Trissino, già tanto accusato di pedanteria, avesse sdegnato l'endecasillabo come verso eroico, solo perchè trimetro giambico?

(2) G. Mazzoni, *Due epistole del sec. XIV in endecasillabi sciolti, questioni metriche,* nel vol. III degli *Studi editi dalla Univ. di Padova a commemorare l'VIII centen. della orig. della Univ. di Bologna,* Padova, 1888.

(3) Nella 2ª Divisione: v. s.

(4) Nella 6ª Divisione: *Opere,* cit., II, pp. 114-15.

Lo scarso, rarissimo uso dell'endecasillabo sciolto avanti il Trissino può considerarsi come un semplice abbandono della rima in una serie di versi di varia misura o in serie di versi tutti endecasillabi (1), oppure come un tentativo debole, oscuro, ma in ogni modo consciente, di metrica classica. Quest'ultimo, nel caso nostro più c'interessa; e l'autore del *Vago Filogeo*, avanti il 1387, si diceva proprio indotto a *nuovi metri* (2). « Il nuovo metro così nacque classico, e i suoi primi passi furono a secoli » (3); ora, quali particolari influenze abbia esercitato il quattrocento coi tentavi metrici del *Certame coronario* e quale avviamento abbia potuto segnare l'uso popolareggiante dell'endecasillabo, incatenato per le rime al mezzo nelle farse dell'Italia meridionale, non si può stabilire così facilmente: un indirizzo metrico è intimamente congiunto con gli atteggiamenti del pensiero e dell'arte, e basti aver notato che all'endecasillabo sciolto, - piano come sarà nelle tragedie, o sdrucciolo come prevarrà nelle commedie dell'Ariosto (4) - aprì la via lo studio dei classici; cui dobbiamo congiungere quel de-

(1) Qui dobbiam porre soprattutto l'antico *Mare amoroso* e i lunghi tratti non rimati di Francesco da Barberino nel *Reggimento e costumi di donna*: l'esempio di Giovan Giorgio Lucilli ormai fu messo da parte. - Sul *Mare amoroso*, dopo la pubblicazione del Grion (*Propugnatore*, I, p. 593 segg.), si vennero accumulando osservazioni ed ipotesi: certo è un componimento che seduce nella sua solitaria stranezza, con i suoi eccessivi ipermetri e le sue sparse rime baciate o a salti e fin con intreccio di vere quartine (vv. 58-61 e 312-315): su queste rime, che sono ben più di quante ne contava il Grion, oltre le assonanze, fermò l'attenzione con più esattezza A. Zenatti (*Rivista critica lett. ital.* I, coll. 119-20), ricorrendo al ms., di cui ora abbiamo una migliore edizione nella *Crestomazia* del Monaci (nel fascic. II, pag. 319 segg.). La supposizione del Ciampolini (cit. pp. 12-13), che si tratti della traduzione d'un poemetto rimato in lingua d'*oc* o d'*oil*, piacque a taluno, ma non c'è una vera ragione per ammetterla: il Mazzoni ha notato come in una traduzione, ad esempio, del *Boezio* provenzale, si ottenga una rispondenza assai rara del ritmo e frequente invece della rima. Piuttosto dobbiamo fermarci sulla natura singolare di questa *specie di repertorio* delle similitudini - in cui il Cian scorse di recente un'intenzione satirica -: non si tratta d'un componimento organico, nel quale l'unità di concetto richieda una forma ben definita e consentanea, ma d'un accozzo di brevi parti, inspirate, alcune derivate senz'altro, da più fonti: frasi poetiche, versi staccati e come frapposti, richiami d'immagini l'una dall'altra.

(2) Mazzoni, *Due epistole* cit. Il prof. Mazzoni mi avverte che un passo inedito del *Filogeo* è di significazione anche più esplicita; e ricordiamo intanto i vv. 29-33 dell'Epist. I: « perchè sentendo l'amoroxo gielo, | più alto scriverò de tue beleçe. | Per altro stilo gli mesurati versi, | traterò qual ti fè le bele menbre | che mi à fato çerchare le dolçe proxe ». Il M. propone: « Per altro stilo mesurati i versi... »; ma sarebbe forse meglio non rinunziare all'espressione *i misurati versi*. - Il M. poi nota che l'autore rivela lo studio di Dante, ed è chiara, a questo proposito, la predilezione per le serie di tre versi.

(3) Carducci, *Storia del « Giorno »*, p. 318.

(4) Il Campanini (*L. Ariosto nei prologhi delle sue commedie*, Bologna, 1891, p. 62 segg.) ricostruì in endecasillabi sciolti, piani e sdruccioli il prologo dei *Suppositi*, recitato dal poeta stesso a Ferrara nel carnevale del 1509, e ch'è dato come prosa in tutte le edizioni, nè gli mancarono ragioni ingegnose; cfr. le obbiezioni di G. Marpillero (*I « Suppositi » di L. A.*, in *Giorn. storico*, XXXI, pp. 295-96): la provata influenza sull'Ariosto della recente rappresentazione della *Calandria*, che ha il prologo in prosa, e il facile atteggiarsi di tutte in-

siderio, palese nei drammi mescidati, di una grande varietà formale, e la conseguente ricerca e l'uso di nuovi metri. Così ritroviamo i tre cori in endecasillabi sciolti nella *Sofonisba* di Galeotto Del Carretto (1) e l'Argomento dell'*Amicizia* del Nardi (2): quest'ultimo ha un andamento così nettamente ritmato che l'intenzione *classica* mi pare evidente, e si collega a quel ritorno alla commedia latina, cui l'autore allude nel prologo. Ammessa questa tendenza classica nella metrica, noi abbiamo veduto come il Trissino la raccogliesse e formasse chiaramente nei suoi principi teorici. Il Trissino anzi usa i settenari sciolti solo verso il fine della tragedia, chè prima non ne troviamo fuor che nelle parti liriche dei personaggi o del Coro; disposte queste in istrofe regolari di canzone, e atteggiate nella loro severa rispondenza, a riprodurre il *commòs* e fedelmente il parodo, gli stasimi e l'esodo (3).

La *Sofonisba* fu composta dal Trissino in Roma fra il 1514 e il 1515 (4), ma la traccia, il *sistema* dovean già esser maturi per lunga preparazione. Le due prime edizioni uscirono in Roma nel 1524, e d'allora le stampe si succedettero con una

---

tere le prime stesure prosastiche di quelle due commedie nelle successive redazioni versificate. In ogni caso il passaggio più naturale, e giustificato nel fatto dalla metrica che l'Ariosto seguì di poi, sarebbe stato dalle terzine del prologo della Cassaria alla serie di endecasillabi tutti sdruccioli, ove la terminazione adempie un ufficio analogo a quello della rima.

(1) E. Proto nella recens. cit., della *Rass. crit.*, ricorda come gli sciolti sieno nelle parti liriche, e, riconducendo alcune di queste varietà dei cori, ad es., le strofe di settenari e la saffica, all'imitazione di Seneca, suppone che i versi sciolti sieno imitazione dei cori in saffici minori, pur di Seneca.

(2) Son 22 endec. sciolti; cfr. nell'ediz. della *Vita di Antonio Giacomini*, Fir., 1867, p. 438. Vedi Gaspary, vol. II, P. I, p. 203. - È nota la dimora del Trissino a Firenze nell'estate del 1513; il dubbio qui rimane insoluto. I critici concordi ritennero l'*Amicizia* anteriore al 1512 (cfr. Pieralli *La vita e le opere di I. Nardi*, cit. I, pag. 39 n.): ma l'argomento potrebbe sottrarsi a questa datazione. Un argomento in endecasillabi sciolti (eccetto in fine: A A a B B), precede pure la commedia del Nardi, *I due felici rivali*; la dedica della copia barberiniana che la contiene intera, fu scritta dopo l'agosto 1513, ma prima del 23 maggio 1515 (Ferrajoli, ed. cit. p. IX). - E poichè abbiamo scorse le varie discussioni sulla priorità nell'uso dello sciolto, notiamo da ultimo che il vanto dell'Alamanni, nella dedica delle sue *Opere Toscane*, ed. 1532, d'averlo usato pel primo, non può sostenersi se non per l'applicazione alle egloghe, alle selve, ai poemi descrittivi e mitologici (v. Hauvette, *Un exilé florentin à la cour de France. L. Alamanni*, Paris, 1903, p. 217).

(3) Quest'ultimo ha nella *Sofonisba* uno schema che non osserva i periodi della stanza di canzone: A B C D E C D E E B B, ma la ragione si trova anche qui nell'imitazione dei Greci, a quel modo che nei canti precedenti riconosciamo il desiderio di mantenere le *strofe*, l'*antistrofe* e l'*epodo*, rimato questo secondo uno schema diverso.

(4) B. Morsolin, *Gg. Trissino. Monografia d'un gentiluomo letterato del sec. XVI.* 2ª ed. Firenze, 1894, p. 65 segg. La prima ediz. avea dato occasione a uno scritto sul Trissino del D'Ancona (v. *Varietà, stor. e letter.*, serie II, Milano, 1885, p. 247 segg.); per la 2ª, vedi la recensione del Flamini in *Rass. bibliografica*, II, p. 72 segg.

certa frequenza per tutto il secolo (1), fra grandi elogi: cui la posterità volle sostituire ben altro giudizio. Chè, se la fama della *Sofonisba* ancora nel secolo XVIII poteva dirsi abbastanza alta, oggi essa è del tutto sfiorita. – Qual nuovo dispregio troveremo noi per questa gelida Sofonisba, che ormai vede la sua natural povertà velata da una malevola compassione e come da un invincibile senso di noia, cui pose anche il suggello la bonarietà di Alessandro Manzoni? Davvero è pallida, ha una semplicità rassegnata: pare che il Trissino abbia voluto rappresentare una grande passione, ma frenata e composta, come dovrebbe sempre un attore di quelli che diciamo *corretti*. La fonte, come nella tragedia di Galeotto, è anche qui la narrazione di Livio, ma ristretta ai capitoli che trattano propriamente di Sofonisba, quando, sconfitto Siface, l'amore subitaneo di Massinissa con nuove nozze le assicurò la salvezza dai Romani e la continuazione nel regno, ma non seppe da ultimo offrirle altra liberazione che la morte (l. XXX, capp. XII – XV). Il Trissino suppose un precedente di cui Livio non ha cenno, e che più d'un critico – senza nessun fondamento – credette fosse già nel Petrarca, nel libro V dell'*Africa* (2): prima di spo-

(1) Vedi, oltre il Grässe e il Brunet, per le prime edizioni una noticina del TEZA nella *Riv. critica* cit. II, col. 74 n. 2, e per la serie delle successive, FONTANINI-ZENO, *Eloq. ital.*, ed. di Venezia, Pasquali, 1753, I, pp. 464-65, e MARCHESE, cit. p. 62 segg.

(2) Il riaccostamento della tragedia del Trissino al l. V del poema petrarchesco, ove campeggia l'amore di Sofonisba e di Massinissa, fu accennato più volte; ma in genere dopo l'accennò si passò oltre. Tra gli studiosi dell'*Africa*, avean negato ogni influenza di quell'episodio sul dramma il CORRADINI, in *Padova a F. Petrarca*, ecc. Pad. 1874, nota a p. 445, ed A. GIORDANO, *F. Petrarca e l'Africa*, Fabriano, 1890, pag. 126: entrambi notano che le affinità fra i due componimenti son dovute alla fonte comune, ch'è la narrazione di Livio. Per contro M. KOCH, rimproverando il FEIT, traduttore ed illustratore tedesco della *Sofonisba*, di non essersi fermato sull'episodio del Petrarca, asseriva che l'epos latino era stato conosciuto e probabilmente adoperato dal Trissino (*Zeitschr. für vergleich. Litteraturgesch. und Renaiss. – Litt.*, N. F., I, p. 474). Con un tono eccessivo di scoperta, toccò dell'argomento G. MARCHESE (*Studio sulla Sofonisba*, cit., p. 36 segg.); ma la questione si riduce tutta all'interpretazione dei vv. 376-79 del l. V, che dovrebbero indicare un anteriore *fidanzamento* di Sofonisba a Massinissa. Siface, condotto prigioniero dinanzi a Scipione, si duole della sua disgrazia, cui l'ha ridotto la vittoriosa seduzione di *Sofonisba;* ma gli è di conforto il pensiero che il suo rivale Massinissa, preso dallo stesso amore, e ancora più ardente perchè più giovine, non potrà resistere a lungo alla donna, e si rovinerà egli pure. Finito il lamento del re, Scipione si contrista:

V. 375. Hinc magis atque magis cari se luis horret amaci
Iustus amor regi quemam si dicta quereke,
Massinissa, tibi, fuerat non iste rapinae
Causa furor stimulisque repens impulsa libido
Turpibus.

Il Corradini avea sostituito a *regi*, ch'è di tutti i mss. e dell'edizione principe e della parigina, *regis* dell'ed. di Basilea, e posto virgola dopo *fuerat*,

sare Siface, Sofonisba era già stata promessa dal padre a Massinissa, il quale, per l'onta ricevuta, s'era poi sempre dimostrato *mortal nimico* alla parte cartaginese. Così forse il Trissino volle attenuare la violenza della passione sorta e subito divampata in Massinissa per impulso di libidine, per quel suo tem-

---

interpretando: « quoniam si iustus amor tuus in Sophonisbam quam pater tibi, antequam Syphaci, desponderat) iusta tibi fuerat causa querendi de rege, etc. » e così tradusse liberamente il Palesa (*Africa recata in versi ital. ecc.*, Padova, 1874): « ma della sposa | sia pur diletta a te prima », ecc. Ma il Corradini, che pure alla domanda se il Trissino avesse tenuto presente il poema, del Petrarca nel comporre la sua tragedia, rispondeva risolutamente: « Minime gentium. Utrique communia sunt illa tantum, quae a Livio hausta sunt, etc. », nell'interpretare quel passo un po' confuso, s'era ingannato, col far risalire ai tempi del Petrarca la notizia d'un antico amore di Sofonisba e di Massinissa, di cui Livio tace completamente: per sostenere quell'interpretazione non avremmo che quel passo. Qualche altro addotto da A. Carlini (*Studio su « L'Africa » di F. Petrarca*, Firenze, 1902, p. 96) non regge all'esame: infatti, il *vetus ardor* del v. 116, è fra i seguenti, ove Massinissa accoglie la preghiera di Sofonisba e le promette di sposarla: « Igitur regina manebis | Et nostri memoranda tori per saecula consors, | Ni renuis nostroque nocet vetus ardor amori », e si tratta, evidentemente, dell'amore ch'ella ebbe prima per Siface e che non dovrà nuocere al nuovo, che ora la congiunge a Massinissa. E io non riconosco « l'accenno della felicità degli anni, nei quali era amata da lui » in questi altri versi (96 segg.) detti da Sofonisba: « mihi turbida regni | Ultima, *fortunae* nimiumque adversa *priori* | Contingerint, damnisque meis lassata quiescat, | Mitior hinc aliis »: la regina vinta, prigioniera, ricorda gli anni felici della sua grandezza. Ritornando ai vv. 376 segg., G. B. Gaudo (*L'Africa di F. Petrarca* ecc. Oneglia, Ghilini, 1874) li traduceva così: « Era pur giusto | Del Re l'amor, poichè se di doglianza, | O Massinissa, il tuo furor fu degno, | Non fur di ratto giusta causa i turpi, | Di che arse l'alma tua, pungoli osceni »: ma la traduzione non si accorda col senso: come poteva apparir giusto a Scipione l'amore di Siface, e qual nesso è tra questa affermazione e ciò che segue? E come poi disgiungere nella fortissima endiadi *furor* da *libido?* Io intendo secondo questa costruzione: quoniam si iustus amor (amore legittimo: Siface aveva sposato Sofonisba in condizioni normali e senza supporre il danno che glie ne sarebbe venuto) [est] regi causa digna querelae; Massinissa, tibi fuerat non iusta causa rapinae furor, etc.; e notiamo la corrispondenza che danno le due cesure semiquinarie ponendo quasi di fronte *Iustus amor regi* del v. 376 a *Massinissa tibi* del v. 377. – E poi in questi stessi versi, non si oppone al dubbio di un antico amore quel rimprovero al furore, alla *repens impulsa libido?* E, a cercarli, quanti altri passi non si oppongono! Massinissa, è fatto immemore delle armi, senza più ardore marziale, « gravidumque *novae* dulcedine *formae* | Pectus, et *insolitis* ardebant viscera *flammis* » (v. 107 segg.); e la forza d'amore che si esercita improvvisa ed invincibile è celebrata nei v. 119 segg., anzi in tutto quanto il libro v, ove il Petrarca si tenne più libero che nel restante poema ed infuse nell'antico racconto gli affetti delle *Rime*, quelli che materiavano la sua arte nelle forme più vitali (cfr. Giordano, cit., pp. 119-20 e Zumbini, *Studi sul Petrarca*, Napoli, 1878, p. 143, segg.) Affrettiamoci a chiudere l'*excursus*, notando che nè il Petrarca stesso nei *Trionfi* (in principio al capit. *Stanco giù di mirar*, respinto nella redazione definitiva: cfr. ed. Appel), nè il Boccaccio nel *De claris mulieribus* (LXVIII), non allusero per nulla a un precedente amore: nè di poi Galeotto del Carretto, nè, anche dopo la Sofonisba del Trissino, il Bandello, che attingeva insieme a Livio ed al Petrarca (si confronti ad es. il lungo monologo di Massinissa dopo gli ammonimenti di Scipione, con *Africa*, v, 534 segg.). – Rimane il fatto che l'*Africa* fu pubblicata sui primi anni del sec. XVI, e la trattazione del Petrarca potè ricondurre forse Galeotto (la 1ª ediz. del poema è di Venezia 1501, e la dedica della tragedia ad Isabella, come abbiamo veduto, è del 22 maggio 1502), forse il Trissino, alle storie di Livio: ma certo di qui mossero i due poeti drammatici.

peramento di umida *in cineres praeceps*, come dice Livio (1); quest'ultimo tocco dovea sembrare a lui, come poi al Tasso « nè dicevole nè drammatico » 2), un po' brutale insomma nel disegno di compassata dignità ch'egli vagheggiava per la tragedia. Ma dalla nuova situazione egli non seppe trarre partito, se ne giovò anzi così male, ch'io dubito non gli sia venuta in mente a lavoro cominciato, già compiuta ad esempio la scena dell'incontro fra Sofonisba e Massinissa, dove sono seguìti fedelmente e svolti i vari punti del discorso liviano. Sofonisba discorrendo con Erminia quando ancora non si sapeva della rotta di Siface, avea ricordato l'antica promessa del padre a Massinissa, e poi, travolta dal regno, di fronte al primo sposo, non dice una parola di ciò ch'era trascorso fra loro. Sta bene: sarà stato solo un accordo del padre, senza che i giovani si conoscessero, poichè Sofonisba, come in Livio, al sopraggiungere dei vincitori non sa quale sia Massinissa, e il Messo gliel'addita (« quel di avanti, | Che sopra l'elmo ha tre purpuree penne »); ma come rinunzia ora il poeta ad un accenno così naturale? E Massinissa, d'altra parte, si fa pregare a lungo, e infine promette che Sofonisba non andrà « in forza de' Romani », e l'invita ad entrar in casa: « u' penserem del modo | Da mantenervi la promessa fede ». Questo modo sarà il matrimonio; e come non gli venne subito in mente, se poi con Lelio insisterà tanto che quella era la sua sposa da gran tempo, e ch'egli s'era volto contro i Cartaginesi solo perchè il Senato avea dato a Siface la fanciulla promessa a lui da Asdrubale?

---

(1) Lo dice Massinissa a Scipione esplicitamente: « Non fu pensier lascivo che m'indusse | A far quel che fec' io con Sofonisba; | Ma pietà forse, e 'l non pensar d'errare. | So che sapete ben che primamente | Il padre di costei me la promesse », ecc.

(2) A c. 5 *a* nella riproduzione dell'esemplare postillato, a cura di F. Paglierani, *Scelta di curios lett.*, disp. 205: e le sole postille avea già pubblicate l'anno precedente I. Della Giovanna (Piacenza, tip. Marchesotti, 1883, per nozze). I dubbi del Teza, nella *Rivista critica lett. ital.*, II, coll. 73-74, non sembrano giustificati, poichè la scrittura fu riconosciuta del Tasso da persone esperte e dopo molti raffronti: v. la prefaz. del Paglierani e la recensione del Morsolin alle due edizioni, in *Giorn. storico*, IV, p. 432 segg., Solerti, *Vita di T. Tasso*, I, p. 514, n. 3. Quanto all'*acume*, l'*arte*, lo *stile* del Tasso, io ho rilette attentamente quelle note e non vedo gravi ostacoli a ritenerle di lui: sono semplici postille, e degli ultimi anni della sua vita (cfr. Morsolin, p. 436), quando egli era stanco e scriveva pure cose deboli e fiacche: e qui, del resto, fa osservazioni giuste, se non peregrine: batte sui versi pedestri, lamenta che, fuor in qualche passo elegante dei cori, non apparisca quasi mai il poeta; e gli accenni alla Crusca e all'ingiustizia dei principi, e la nota di sensualità a c. 30ª sulla *toilette* di Sofonisba, si accordano agevolmente alle condizioni e all'indole del Tasso.

Ond'io da poi da giusta ira commosso,
Gli feci guerra; e per aver costei,
Lasciai il regno, e quasi ancor la vita.
Or l'ho riavuta.....
. . . . . .
Che mal dunque facc'io s'io m'ho ritolta
Quella che mi cercai sempre ritorre?

Aveva una certa ragione Scipione d'opporgli:

Che vuol dir poi, che nel principio, quando
Tutte le cose vostre mi chiedeste,
Non diceste di lei parola alcuna?

E se così puntigliosa memoria si ridestasse nel Numida soltanto ai dialoghi con Lelio e con Scipione, potremmo crederlo un artifizio per ottenere, contro la volontà dei Romani, la donna di cui ora s'è fieramente innamorato; ma ecco che al fine, morta già Sofonisba, egli piange d'aver « perso in un punto ogni diletto »:

Ahi con quanto piacere era venuto
Quel matrimonio ch'io cercai tant'anni!

La *Sofonisba* risulta di più elementi, e non solo nella disposizione delle scene, nella serie dei discorsi, nelle immagini apprese e derivate da più fonti, ma nella sua stessa concezione; i caratteri non giungono a celare la loro incoerenza che nell'imprecisione: e allo stesso modo l'intera tragedia raccoglie le risultanze delle varie parti, o discordi o isolate, in un'impressione generale di luce debole e scialba. La condotta del dramma segue soprattutto lo *schema* euripidèo, a cominciare dalla lunga narrazione che in principio Sofonisba fa alla sua fida Erminia – qualcosa più di una semplice confidente, una buona e sincera amica –; la regina comincia *da largo le parole:*

Nè starò di ridir cosa che sai,
Perchè si sfoga ragionando il core.

La storia di Cartagine è davvero presa un po' da largo, con « la bella moglie di Sicheo »; e il sogno recente che termina il racconto, e sarà detto dipoi « anzi più tosto vision che sogno », schiude il lamento lirico, nelle stanze di canzone, delle due donne timorose. Il Coro nel *pàrodos* reca il vicino pericolo delle grandi schiere nemiche, fervide e minacciose presso le porte: e il messo annunzia la sconfitta, e il vincitore Massinissa è già di fronte alla regina. Le donne intorno esor-

tano e commentano, e si compiacciono delle oneste preghiere della bella Signora vinta e dei modi cortesi del re guerriero: egli si piega (« questa vostra giovanile etate, | Gli alti costumi, e le bellezze rare, | Le *soavi* parole e i dolci prieghi »), - e Sofonisba ancora si risolleva: « Signore, il vostro ragionar *soave* | Che dimostra di me qualche pietate | Mi desta dentro al cuor molta speranza ». Dice il Coro: « Gran forza aver dovrebbon le parole | Che son mosse dal cuore, e dolcemente | Escon di bocca d'una bella donna ». - Massinissa è pur forte nel promettere! Nessuno oserà offenderla: « E per maggior chiarezza, la man destra | Toccar vi voglio; ed or per questa giuro, | E per quel Dio che mi ha dato favore | A racquistar il mio paterno impero, | Che servato vi fia quel che prometto: | E non andrete in forza de' Romani, | Mentre che sarà vita in queste membra ». E forse il buon Trissino sentì davvero la bellezza della situazione, e dovette credere d'aver infusa in questa scena molta gentilezza e soavità, se alle parole rudi e incalzanti di Lelio stupito fece rispondere dal Messo, a ricordo del dialogo di Sofonisba e Massinissa, alcuni bei versi; chè dapprima Lelio chiede:

Che face adunque dentro Massinissa,
Se non raguna ogni regal tesoro?
Messo. Egli si sta colla novella sposa
Gioioso e lieto fra piaceri e canti.

E poi che il Romano sa che la sposa è Sofonisba, come si trovarono e che dissero? E implorò la prigioniera « forse la libertà che ognun desia? » e se le fu negata, come l'ottenne? Ella, dice il Messo,

Nel ripregò con più soavi pieghi.
Lelio. E che le disse la seconda volta?
Messo. Tutto quel che chiedea, tutto promesse.
. . . . . .
Lelio. Che 'l potè indurre a far questa promessa?
Messo. *Amore, e le dolcissime parole.*
Lelio. *Com'ebbe forza amor così fra l'arme?*
Messo. Non è pensier che 'l suo potere intenda.

Qualche volta il Trissino sa trovare di queste espressioni, o di grazia, o di vigorosa durezza: Sofonisba avea detto dei Romani,

Omai ci è noto quanto son crudeli,
E quanto aspro per loro odio si porta
Ed al nostro paese e al nostro sangue.

Lelio è un po' brusco e d'impeto, vede l'interesse romano, e gli spiace, quasi ne sia punto nella sua persona, che il barbaro pensi a far da padrone; di antiche promesse e di molli affetti non vuol sapere:

> Che non è saggio il medico che vede
> Che il mal vuol ferro, ed egli adopra incanti.
> Ite, militi miei, dentro al palazzo.
> Menate presa la regina fuore.

Massinissa contro di lui ed i militi si atteggia fieramente:

> Nessun di voi che qui d'intorno ascolta,
> Presuma porre il piè dentro la porta,
> Che la farìa del suo sangue vermiglia.

Lelio non ci tiene a un gran linguaggio: « O che arroganza! » risponde. E Catone da saggio li accorda, sebben riluttanti; Massinissa pare che fra sè ancora si sdegni:

> Sarei ben vile, e veramente nulla,
> S'io mi lasciassi torre anche la moglie;

nondimeno si queta e rimette il giudizio a Scipione.

Chi ci fa balenare la vincitrice bellezza di Sofonisba è Siface, il *misero Siface,* primo nella turba dei prigioni, traditore de' Romani e ora atterrato per l'amore di colei

> ..... di costumi e di bellezze tali
> Che potean far di me ciò che a lei piacque;
> Si seppe dir, ch'ella da voi mi smosse,
> Ed a la patria suo tutto mi volse.
> Così da quella mia vita serena
> M'ha posto in la miseria che vedete;

ed ha solo conforto:

> Che 'l maggior mio nimico ora l'ha presa
> Per moglie, e so ch'ei non sarà più forte
> Di quel che mi foss'io; ma per l'etate,
> E per l'acceso amor forse più lieve.

Son le parole di Livio. – Scipione la pensa altrimenti, e si volge a Catone per provvedere:

> ..... fia buon veder, che non ci toglia
> Quest'altro con le dolci sue lusinghe:

Poi ragiona con Massinissa; ch'è unite in fondo, il mutevole Numida. E Sofonisba al dono nuziale del velenoso dolce

mente, come s'era apprestata ad onorare gli dei, fatte pure le sue belle membra nell'*acqua di fiume*, così li implora propizi alla sua morte acerba: e di qui sino al fine la tragedia è in questo morire calmo, nel commiato dai vivi, nell'affetto per Erminia, che ripete ella le parole di Admeto, poi che manca lo sposo (1):

Appresso, i' spero ancor che venirete
La notte in sogno spesso a consolarmi;
Ch'egli è piacere assai vedere in sogno
Cosa che s'ami, e che ci sia negata,

e ancora, dopo che la regina « è passata con soave morte »:

Onde vestirò sempre oscuri panni,
Nè mai starò dove si suoni o canti.

Diceva Admeto: « Io farò cessare i banchetti e le brigate dei convivali e le ghirlande e i canti che si spargevano nelle mie case. Nè mai io toccherò la lira nè mai ecciterò il mio cuore ai concenti del libico flauto: poichè mi hai tolto ogni contento della vita ».

Massinissa giunge tardi con gli ultimi lamenti: « E vestasi di nero ogni persona, | Che vestironne anch'io... », e fa male a dirci che avea pensato alla fuga notturna dell'amata. Che giova più, alla dolce morta?

Il Canello ha veduto nel Trissino una soverchia preoccupazione dell'idea imperialista, in favore di Roma e di Scipione, e ad essa attribuisce il carattere freddo di Sofonisba, cieco strumento del Senato cartaginese (2); ma forse non è così. È vero che l'eroina si dà la morte « più che altro, per salvare il suo decoro di donna e di regina »; ma il suo pallido carattere è tale; la politica c'entra per una parte troppo piccola: donna che vive delle grandi passioni che suscita, quando la seduzione – che in lei non ci appare cattiva o maligna – è vinta, ella tiene al suo *decoro* femminile come alle sue « bianche, adorne e preziose vesti » e si uccide, con « soave morte ». Questo suo aspetto dovette far discorrere molti, di greca purità e di alta semplicità; e valga per tutti, tra la facile raccolta di giudizi, quello del Pagani Cesa, che è ancora più assennato di tanti altri: « Se si riguarda la So-

(1) Il Trissino attinse nella catastrofe liberamente dall'*Alcesti* d'Euripide (v. 280 segg.), e se non altro intese la grazia di quelle scene, fra le migliori del tragico greco.

(2) *Storia lett. ital. sec.* XVI, Milano, 1880, p. 222.

fonisba del Trissino come un primo tentativo dell'Arte, egli è certo, che felice e sentito n'è l'argomento; *che la semplicità vi è tutta Greca nella sua tessitura;* che enuncia di quando in quando ottimi pensieri; ch'è scritta con buona lingua, e che faceva onore all'Italia. Ecco quel che potea sperarsi da un Autore a quel tempo » (1). Sperare veramente, si poteva di più: troppe volte dobbiamo aguzzare gli occhi per discernere quelle anime, quasi fossero immagini nel vetro *trasparente* e *terso.*

Il Trissino si valse di reminiscenze greche, imitando e a volte traducendo da Sofocle e da Euripide (2); a me pare che la *Sofonisba* sia frutto più dello studio delle tragedie greche, che non dell'analisi dei concetti aristotelici; ma noto ciò di sfuggita poichè è solo questione di grado. L'argomento infatti fu ricercato di certo nelle storie, perchè a formar le favole bisogna scegliere *nomi veri et azioni vere,* « che queste tali hanno più persuasione; perciò che quello, che è possibile, agevolmente si persuade, e la cosa, che è stata fatta, manifestamente è possibile » (3). E l'azione dev'essere grande ed una: si devono incominciare le azioni *ne i propri principi* e nei *propri fini* terminarle, e la favola « quanto a la grandezza è tenuta tanto più bella, quanto è maggiore, pur che la sua grandezza si possa *unitamente* considerare » (4).

Sull'unità d'azione non v'è dubbio, e quella di tempo è osservata del pari; non così – fu notato più volte – quella di luogo (5). L'episodio quarto è certamente nel campo di Scipione, cui vengon tratti i prigionieri, mentre sulla fine dell'episodio precedente questi si sono avviati dalla piazza di Cartagine,

(1) G. U. Pagani-Cesa, *Sovra il teatro tragico italiano,* Firenze, presso il Magheri, 1825, p. 33.

(2) Cfr. specialmente il coro ad Eros dell'*Antigone* col terzo stàsimo della Sofonisba, variato l'ordine e l'espressione di alcune immagini; un riscontro del Ciampolini (p. 33) nelle scene della morte è un po' vago: v. Flamini, *Cinquecento*, p. 245. – Ho detto come sien notevoli le derivazioni dall'*Alcesti* – notate già dal Riccoboni –; si può poi discutere su qualche altra imitazione – dall'*Ifigenia in Aulide*, p. es. – ma c'è qualcosa di più, un'imitazione che alita di continuo: le *sticomitie* che vogliono essere di linguaggio semplice e conciso, e la parte del coro, non invadente, come sarà poi in altre tragedie, ma contenuta nello sfondo, come un'eco rispettosa delle passioni e delle sventure; la stessa povertà artistica dell'ingegno del Trissino permise quest'imitazione costante, all'infuori della traduzione dei modelli greci.

(3) *Poetica,* ed. cit. p. 98.

(4) *Ibidem.* È assai notevole il passo della Poetica (p. 105) ove il Trissino ci rappresenta partitamente la stesura della *Sofonisba*, col notar prima la *universale azione* che si vuole imitare, e poi, l'inserzione dei nomi e degli episodi, ecc.

(5) Cfr. J. Ebner, *Beitrag zu einer Geschichte der dramatischen Einheiten in Italien,* Erlangen-Leipzig, 1898, pp. 119 e 149.

dinanzi al palazzo di Sofonisba; e Catone dice all'Africano: « Son stato ne la Terra, et ho parlato Con Massinissa »: con Massinissa aveva parlato infatti poche scene avanti. Che si tratti d'un vero cambiamento di scena, nell'intenzion dell'autore, sarebbe difficile ammettere: Lelio ci dice che Scipione è « fuor de la porta Ch'è di riscontro »: e quando la *Sofonisba* fu rappresentata (a Vicenza, nel 1562), certamente, secondo l'uso scenico di tutto il secolo, scesa la cortina, non si rialzò più, e la stessa scena ov'eran convenuti Sofonisba e Massinissa dovette servire a Lelio: sul principio del Cinquecento e col recente esempio dei *luoghi deputati* del teatro sacro e dei drammi mescidati, la « solita vastità ed indeterminatezza della scena » (1) riusciva naturale: e poi, dell'unità di luogo Aristotele non sentenzia. – L'Ingegneri, *direttor di scena* in varie rappresentazioni tragiche, si lagna nel suo trattato *Della poesia rappresentativa* di questa trascuratezza degli autori, osservando ch'essi non si fingevano, come avrebbero dovuto, spettatori delle lor favole, non pensavano al palco scenico, non avevano « un riguardo al mondo » ai *compartimenti* possibili in esso: se invece se ne fosser presa la briga alcuni, « per altro forse de i migliori tragici « de' nostri tempi, non si trovarebbero nelle Tragedie loro di « quelle difficoltà, che vi si scorgono. Verbi gratia, ch'il mede- « simo proscenio, il quale fu pur dianzi la piazza principale « d'una città, tutt'a un tratto divenga Campo dell'Essercito « nemico fuor delle mura » (2). – Ma non pensò il Trissino all'impaccio del Coro, *stabile,* di donne Cartaginesi, di ancelle di Sofonisba? Dovea questo trasportarsi al campo di Scipione, fuor delle mura? – *Stabile,* si dice di consueto; ma non dobbiamo dimenticare come l'intendesse l'autore: il Coro, di quindici persone, dovea uscire a gruppi di tre per cinque « luoghi »; « una sola di esse persone, dee parlare, e dee essere parte de la « Tragedia, et operare insieme con gli altri »; si cita Sofocle ed Euripide, e si prosegue: « Le altre persone poi del detto Coro, denno tutte *entrare ne i luoghi opportuni, cioè ne le fini de gli atti, overo de gli Episodii...* » (3). E nella tragedia il *Coro* sta qua e là come se orecchiasse, persona confusa tra le altre;

(1) V. Rossi, nella 2ª ediz. del Gaspary, II, II, p. 323.

(2) *Della poesia rappresentativa*, ecc. In Ferrara, per Vittorio Baldini, 1598, pp. 42-43. Mi è sembrata importante quest'allusione alla *Sofonisba*: allusione evidente, tanto più che l'Ingegneri subito continua: « Il che mi fa ricordare d'una tragedia di Sofonisba, ecc. » [quella di Galeotto del Carretto].

(3) *Poetica*, ed. cit., p. 100.

non è sempre quel simbolico spettatore posto sulla scena, partecipe di tutti i pensieri e di tutte le azioni dei personaggi: quando Scipione deve parlare con Massinissa, fa scostare tutti, e il Coro pure si fa da parte: « Io mi dilungo, e quivi in questo canto Separata starò per fin ch'io senta Quel che si debba far di Sofonisba ». Così, quanto al Coro, il Trissino dovette immaginare il raccogliersi delle donne pel canto nell'intermezzo, e poi il ritrarsi di tutte: tranne una, che questa volta, senza farci su tante riflessioni, si sarà trovata, non presso la sua regina, alla festa delle nozze, ma in un campo nemico, tra l'affluire dei prigioni e la curiosità della soldatesca.

Queste osservazioni sull'unità di luogo ci guidano agevolmente a discorrere di una tragedia, che nacque insieme con la *Sofonisba*, frutto essa pure delle teoriche del Trissino: la *Rosmunda* del Rucellai, nella quale – se scorgiamo un più squisito spirito d'arte un po' di gusto e d'*amore* per l'opera del verso –, il congegno drammatico, il modo d'intendere e di svolgere l'azione si piega invece docilmente al nuovo sistema (1). L'argomento, derivato da narrazione storica (2), si appoggia, direi si addossa, ad una tragedia greca: l'*Antigone* di Sofocle; e c'interessa il modo com'è ridotto a forma drammatica, per seguire tutti i gradi di sviluppo del racconto *rappresentato* sulla scena. Le tre unità infatti non balzarono intere ed armate dalla *Poetica*, ma germinarono e si schiusero lungo il nostro Cinquecento (3), secondo un procedimento che possiamo chiamare *critico*, ricordando però che nella denominazione devono esser compresi non i soli commentatori ed interpreti di Aristotele, ma anche gli autori tragici: questi furono a volte trattatisti essi stessi, ma nell'insieme concorsero con l'opera artistica allo svolgimento dei concetti direttivi, delle leggi teoriche.

L'unità di luogo da principio non fu legge; non si parlò

1 *Le opere di* GIOVANNI RUCELLAI per cura di G. Mazzoni, Bologna, 1887: v. nell'introduzione pp. XIV segg.

2 Tra le varie fonti della narrazione, quella di Paolo Diacono fu la più nota ai poeti, specialmente drammatici; vedi le utili notizie compendiate da S. PELLINI, *La vendetta di Rosmunda*, Bologna, tip. Azzoguidi, 1889, [cap.] II.

3 J. E. SPINGARN, *A history of literary criticism in the Renaissance with special reference to the influence of Italy in the formation and development of modern classicism*, New York, The Macmillan Company, 1899: vedi [cap.] IV della P. I., 3 (pp. 89 segg.), ov'è appunto seguito il sorgere dei precetti delle unità nei trattatisti. Cfr. la seconda parte dell'EBNER, *Beitrag zu einer Gesch.* ecc., cit., p. 27 segg.

della scena sotto l'aspetto di una necessità artistica strettamente congiunta con l'azione *unica*. Ancora il problema non era stato posto; quindi non si tratta nè di una scena ristretta consciamente ad un luogo solo, nè di una deliberata mutazione. Di quest'ultima anzi, del *cambiamento di scena,* sarebbe meglio non parlare, per la confusione che ne deriva con gli usi scenografici moderni. Oggi la scena è sempre *una,* raffigura un luogo stabilito, che tutt'al più può essere variato e *praticabile:* una piazzetta, più camere vedute per ispaccato, ponti, giardini con villette, fino delle montagne: ma sempre un luogo quale può essere in natura; e quivi convengono i personaggi; ma poi la scena cambia, e lo spettatore vede un altro luogo. Se noi consideriamo un atto, com'è di consueto, senza divisione di *quadri* nè intervalli di tempo – accennati a volte con la *scena vuota* o con un oscurarsi della ribalta fra qualche melodia dell'orchestrina –, noi vediamo in *quell'atto* le unità di tempo e di luogo osservate col massimo rigore, e naturalmente. Per il Cinquecento dobbiamo parlare di scena *una* o di scena *multipla:* il teatro sacro raccoglie sulla scena luoghi lontanissimi, astrae dalle distanze e non ha divisione in atti e in iscene: ma in un numero sterminato di parti, si dicano atti o scene. Ora, l'unità di azione – questo precetto, non ben chiaro ai trattatisti, che nella realtà si limitava alla scelta d'un argomento un po' ristretto, *una* passione, *una* sventura di qualche personaggio storico o leggendario – influiva già sulla riduzione della scena; e ancor più v'influiva la divisione in episodi che si congiunge intimamente con la questione dell'unità. A questi grandi vincoli la nostra tragedia si avviava spontaneamente.

L'inosservanza dell'unità di luogo nella *Rosmunda* (1), come già nella *Sofonisba,* posta in questa luce, appare di un'indole diversa. Si è prima fra i boschi, alle falde di alcune colline, ma in vicinanza delle *nimiche squadre;* poi, alla fonte; poi nell'accampamento (2). Il Rucellai ha scelto, nel racconto storico che s'era proposto per il dramma, le *situazioni* per lui più im-

(1) F. de Simone Brouwer, *Intorno all'unità di luogo nella* Rosmunda *del Rucellai,* in *Rass. bibliogr. lett. ital.,* I, pp. 246-47.

(2) Il Brouwer suppone che la scena possa anche essere nell'interno delle tende (a. III e V), ma è improbabilissimo: e i versi ch'egli adduce per dimostrare che la scena cambia ancora negli ultimi due atti, non sono una prova sufficiente: le *prime tende* (IV, 241-42) saranno le più vicine agl'interlocutori, ed un personaggio può, in tragedia, inveire contro il Re, anche se non è tanto lontano dalla tenda reale: se all'autore piace così, nessuna guardia se ne prenderà briga.

portanti; ha distinta e riaggruppata l'azione nelle cinque parti della tragedia (1), e poi non ha cercato, accostandole e studiandole tutte cinque, di ottenere una maggiore semplificazione, riducendo i vari luoghi ad uno solo, ben definito; la scena dovette apparirgli come un tratto un po' vasto, che bastasse a comprendere e il disegno del bosco, e un gruppo di tende (2).

Il desiderio di ristringere l'azione nei cinque episodi non ha impedito al Rucellai di assumere un tratto di narrazione abbastanza largo: altri più tardi, incomincerà la tragedia dopo le nozze e dopo l'insulto della coppa; qui tutto è inchiuso nel dramma. Così i fatti si inseguono e si accumulano e, a voler fare il conto strettissimo, debbono occupare più di un *giorno naturale* (3); ma questo radunare i vari periodi di un'azione, eliminando gl'intervalli di tempo che trascorrono nella realtà, era già l'uso del teatro greco: l'unità d'azione, la scelta e la rappresentazione di un solo fatto, *isolato* nel gran tumulto e nella varia folla di persone ch'è la vita reale, richiedeva per riflesso una durata di tempo *ideale* (4). La ragione dell'unità di tempo e dell'unità di luogo sta tutta nel modo d'intendere l'unità d'azione: e la drammatica trascurò senz'altro le due prime, o vi si ribellò con fastidio ogni volta che l'azione non le apparve proprio una e continua e quando volle invece seguirla attraverso il tempo e i luoghi reali, senza un procedimento di astrazione poetica che radunasse lo scarso numero dei personaggi a convegno su di una scena e li facesse agire

(1) La divisione in atti non è segnata nei mss. e il Rucellai seguì anche in ciò, come il Trissino, la disposizione delle tragedie greche; ma l'azione non è collegata nei suoi vari episodi dal coro, e i canti di esso non riempiono gl'intervalli, ma chiudono ad ogni volta l'azione compiuta. Così, in principio del secondo episodio, Rosmunda e la Nutrice hanno detto poche parole quando il Coro rientra ad annunziare: « Regina tu sei presa | *E noi siam prese teco* », poiché *gente d'ira accesa* le va cercando pel bosco. – Gli episodi sono brevissimi, se ieviamo il terzo, che a metà si riprende col medesimo distacco ch'è fra un episodio e l'altro. Alboino, fatta allontanare Rosmunda (v. 116), si consiglia con Falisco, il quale gli suggerisce di sposare la fanciulla prigioniera: il Re acconsente e gli ordina di parlarne con lei, ed ecco (v. 207) che Falisco è giunto al Coro: « Donne chiamate la Regina vostra | A cui parlar vorrei | Presto, *perciò che 'l Re mi manda a lei* ».

(2) Così, ben notato che la scena non cambia, ma è sempre la stessa, e che l'unità di luogo è da cercarsi in questi esempi con un criterio diverso da quello dei moderni, possiamo tornare all'osservazione del MORANDI, che si passa da una parte del campo, dove è avvenuta la battaglia, ad altra parte, più o meno lontana, dov'è il padiglione d'Alboino » (*Le unità drammatiche*, ristamp. dal *Voltaire contro Shakspeare* ecc. nell'*Antol. crit. lett. mod.*, 3ª ed., p. 169 n.). Basti accennar qui in nota alla lettera del Rucellai al Trissino (5 nov. 1515) su di una disegnata rappresentazione della *Rosmunda* per il passaggio di Leone X a Firenze; ma che il disegno sia stato eseguito, nessuno più crede.

(3) EBNER, cit., p. 148.

(4) Cfr. FRACCAROLI, *L'irrazionale nella letteratura*, Torino, 1903, p. 80 segg.

continuatamente, soppressa ogni preparazione psicologica, o al meno raccolta rapidamente e ritratta negli effetti immediati [1].

Il Rucellai segue la sua eroina dal punto ch'ella ricerca sul campo, fra gli uccisi, il corpo del padre, fino alla morte di Alboino: i caratteri sono appena tracciati, raccolti in quelle linee generali che non compiono una figura, ma insistono sopra una qualità semplice e fondamentale: la fanciulla è sacra alla memoria del padre e vendicherà l'oltraggio; la Nutrice è affettuosa, amorevole, e teme di continuo per l'onore e per la vita di Rosmunda; il re barbaro è dipinto nella sua ferocità, e pare ch'essa aliti dalla sua persona quando gli altri l'uccidono crudelmente. Come opera drammatica questa del Rucellai ha grandi difetti: nè basta che l'autore abbia sentite con vivezza alcune parti dell'opera sua, e cercato di ritrarle con bella ruvidità: tale le scena del banchetto, a cominciare dal poeta che il re chiama perchè gli canti *le sue lode 'n su la lira*, sì che la Regina ne sparge lacrime su le *belle guance*, e il re chiede la nuova tazza cui, *sorridendo* ebbro annunzia la pace, poichè beve *insieme* col nemico.

Nella verseggiatura il Rucellai è più accorto del Trissino; il sistema riman quello dell'endecasillabo sciolto, frammesse alcune stanze di canzone, anche nella parte dialogica – e lo varian di poco le brevi serie di settenari sciolti e nel dialogo e in coro [2], e il frequente uso della rima, specialmente

(1) Ogni differenza posta fra *tragedia* e *dramma*, si riduce a una diversità di grado in questo processo di semplificazione ideale; e così ancor di recente il Brunetière ha cercato di liberare dalle scorie del dramma l'*idea* della tragedia, ch'è « la [forme] moins réaliste, en un certain sens la plus symbolique, et, à ce titre, dans ses chefs d'oeuvre, la moins *contingente* ou la plus voisine de l'absolue beauté, par la noblesse première de son ispiration, par la sévérité de ses lignes, et par la profondeur de sa signification » (*L'évolution d'un genre*, in *Revue des deux mondes*, 1° nov. 1901, p. 124): e si è abbandonato egli pure, nella critica, a un lavoro di astrazione, molto simile a quello che ci descrive così bene per la tragedia. Poichè le sue parole son giuste come analisi psicologica di alcune aspirazioni della tragedia francese, ma egli poi si contraddice o devia pienamente nella considerazione storica. Assume in blocco la *tragedia greca*, la *tragedia francese*, e le maneggia come termini di raziocinio (vedi alcuni appunti di E. Sacchi, nella *Rivista filosofica*, sett.-ott. 1902, p. 519 segg.); e, per rimanere nel campo nostro, io più di molti altri son disposto a consentirgli che le difficoltà e i vincoli delle così dette *regole* non sieno state una semplice invenzione pedantesca, ma abbiano avuto la loro intima ragione nel modo di concepire il dramma; ma appunto per questo non so com'egli ne sopprima di proposito tutta la graduale formazione artistica, e neghi (pp. 140-41) l'influenza della tragedia italiana su quel sistema francese, che proprio ne deriva in linea retta.

(2) Vedi *Serva e Rosmunda* in principio dell'atto v; i pochi settenari di Almachilde, in fine al iv, non sono veramente sciolti (a b c d c e f f e f): nel coro dopo il iii le serie son chiuse da un endecasillabo che rima col settenario precedente. Per queste serie di settenari, senza divisione strofica, il Creizenach (cit., ii, p. 389) ricorda l'esempio di Seneca.

baciata, ma pur con liberi e vicini richiami (1); ma soprattutto ha sul Trissino il vantaggio di conoscere l'arte assai meglio: lo studio dei classici è pur giunto a dare qualche forza e, sebben di rado, una certa sveltezza al suo verso: lo dimostrano le *Api*.

Le *Api* più certo dell'*Oreste;* chè questa seconda tragedia del Rucellai, rimasta inedita fino al sec. XVIII (2), è parafrasi non molto efficace dell'*Ifigenia in Tauride*. « Con molto saggio « avviso scelse dunque tra le Tragedie d'Euripide codesta il « Rucellai da imitare, perchè gli dava luogo ad esprimere gentili « e nobili affetti, ed a piacere maggiormente al suo secolo quasi « alla mollezza inclinato... » (3); se fosse tutto il secolo non so, ma certo qui si batte giusto pel quel sentimentalismo che intona i caratteri dei personaggi e si riflette nella forma troppo ornata e fin melodrammatica (4). Dell'antica favola rimaneva pel Rucellai il valore di un intreccio, ed egli voleva colorire, rendere più commoventi, e interessanti forse, i personaggi cui aveva mantenuto questa volta il nome e la veste greca. Ma a tal fine egli non usava se non l'accrescimento esteriore: così nell'*Oreste* un lamentìo diffuso e frequente si accompagna al consueto esercizio descrittivo, *decorativo,* del poeta didascalico. La narrazione dell'antefatto è ripresa più largamente che nell'originale, e i particolari son ricercati con maggiore insistenza: la rappresentazione dei luoghi, e dell'aspetto dei personaggi: e un'amorosa cura – è già lo spunto in Euripide – di ritrarre il sacrifizio umano, che non sembri orribile, ma fatto puro nel rito: così fin Toante, che pure è subito descritto come un bruto sanguinario, ordina che si apparecchi l'ara e che Ifigenia vi consacri i due prigionieri, osservando le cerimonie:

Et ella stessa libi il primo fiore,
Gli aurati velli della faccia esangue,
Della tremante testa il biondo crine
Cimando lievemente con sue mani.

(1) v. MAZZONI, nell'introduz. cit., pp. XXX-XXXI. – Il coro originale dell'a. IV era una sestina, che fu poi sostituita, in un ms. e in tutte le stampe anteriori al 1887, da una canzone, d'ugual numero di versi: v. nell'ed. cit., n. a p. 285; cfr. MAZZONI, *Noterelle su G. Rucellai* in *Propugnatore*, N. S., III, P. I, p. 384.

(2) La pubblicò nel 1723 Scipione Maffei nel t. I del *Teatro ital. o sia scelta di trag. per uso della scena.* In Verona, 1723. Fu rappresentata con grandi apparati coreografici nel 1726 a Roma, dai convittori del Collegio Clementino; v. MAZZONI, nell'ed. cit. p. 323.

(3) *Ragionamento* innanzi al 2° vol. del *Teatro ital. antico,* ristampa di Milano, Classici Ital., 1808, p. 5.

(4) v. MAZZONI, pp. LIV-LV. FLAMINI, *Cinquecento*, p. 250. KLEIN, *Geschichte des Drama's*, vol. V, p. 293 (ov'è notato un continuo allontanarsi delle nostre tragedie, dopo la *Sofonisba,* dalla semplicità greca).

Il Coro riprende poco dopo:

Ella con le sue mani
Dalle pallide guance
L'aureo e crespo vello
Leggermente cimando
Prende dalla tremante
Testa le bionde chiome
E sopra fiamma pura
Di cipresso o di cedro
Le sparge, e questo è quello,
Ch'ella liba e ministra.

Ma qui Oreste si lagna:

Oimè più non posso
Oimè più non posso,
Aiutatemi donne
Aiutatemi donne,
Sostener il dolore;
E tu Pilade mio,
Innanzi a tutte queste
Ajuta 'l caro amico
In questo punto estremo,
Ch' un morto son che spiro,
E son di ghiaccio e tremo.

E nel quarto episodio il riconoscimento di Oreste è nuova esca al ricordo dei fatti più antichi, e alla descrizione della reggia lontana:

Ifig. Deh dimmi, se ti piace, dimmi ancora,
Come fatt'è il palazzo di mio padre?
Or. Io vi dic' or come dinanzi a quello
È posto un suberb' arco trionfale,
E cinto di marmoree colonne.
I sanguigni trofei, le spoglie opime
Pendon dalla testudine del tempio,
Che siede in mezzo delle aeree torri,
Le lucent' armi, e i trapassati scudi...
Di nave i rostri...

E poi la camera d'Atride, e i dipinti della lettiera, che danno pretesto – come la descrizione d'uno scudo o dei ricami di un drappo – ad accennare la favola di Leda; e col segno del braccio finalmente l'agnizione è compiuta. Ma il Nunzio, che sollecita il sacrifizio, ne turba ogni gioia, ed Ifigenia ritorna ai suoi lamenti: « Patirò io già mai | Esser io la ministra, | E non morire? | Che tu mi sia svelto | Dalle tenaci

braccia, | Come io già a te fui, | E non morire? | E ch' io vegga inondare | Tutta la tepid' ara | Del tuo, anzi mio sangue, | E non morire? | Deh, Pilade, deh se | Amasti mai Oreste, | Increscati di me | Increscati di lui, | Che muor per te. | O divina inclemenza, | Or m' accorgh' io, oimè, | Perchè mi liberasti, | Dal funesto coltello, | Ch' io desiava: | A fine ch' io vedessi, | E ch' io fussi quella, | Ch' al mio caro fratello, | Dovessi dar la morte | A questo modo ».

Ad una semplice traduzione si accinse Luigi Alamanni, riuscendo così ad un' *Antigone* (1), che non merita certo rimproveri per la condotta e può meritar qualche lode per la verseggiatura: la semplicità dell' originale v' è un po' fiorita, affoltata qua e là di nuove immagini; e i cori, ad esempio, che sono, con quelli dell' *Edipo a Colono,* fra i mirabili di Sofocle, si trovano, contro voglia loro e nostra, liberalmente arricchiti (2). Nei caratteri, l' Alamanni cerca di attenuare i tratti un po' troppo realistici, di tener alta, seria, anche se men viva, l'espressione, secondo il preconcetto, che già si veniva formando, della dignità eroica dovuta ai personaggi di tragedia (3).

Lodovico Martelli, un giovine strappato assai presto ai suoi studi ed alle sue speranze, volle intessere sul soggetto romano di Tullia (4) una tragedia d' imitazione greca. Il soggetto veramente è svisato: Lucio Tarquinio e Tullia devono vendicare

---

(1) Fu pubblicata il 1533 a Lione, nel 1° vol. delle *Opere toscane* dell'Alamanni, ma era già composta da parecchi anni, forse – accogliendo le considerazioni dell' Hauvette (*Un exilé florentin*, cit. pp. 240 segg.) – incominciata prima del 1522 in Firenze, e compiuta e ritoccata in seguito. Come l'A. rifece l' *Antigone*, così Messer Antonio Brucioli l'argomento: Sofocle e lo scoliaste. V. la ristampa, sui mss. magliab., in *Versi e prose di L. A.*, per cura di P. Raffaelli, Firenze, 1859, vol. I, p. 143 segg. – Da molti bibliografi (v. Hauvette, p. 421) fu attribuita all' Alamanni una sconosciuta *Tragedia della Libertà;* il Mazzuchelli pensò a un error di nomi col *Libero arbitrio*, tragedia di Francesco Negri che esamineremo più tardi. La notizia risale al Doni (*La libraria.* In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari et frat., 1550, p. 31), e gli crederemo come per quell'altra tragedia, *Fiorenza*, di Lorenzino de' Medici, che egli ci indica nella *Seconda libraria*, In Vinegia, 1555 (in fine: per Fr. Marcolini), p. 120.

(2) I due ultimi specialmente. L'Alamanni, che foggerà più tardi gl'inni a Francesco I, divisi in *ballata, controballata* e *stanza*, nei cori dell'*Antigone* si vale della canzone petrarchesca, e a stanze non brevi; ecco la schema del coro dopo l'a. I: A b C B a C c D E e D d f G f G (6 stanze, senza commiato: che però si trova in tutti i cori seguenti).

(3) v. Hauvette, p. 246: la comicità del *Phylax* di Sofocle si è smarrita completamente nel *Messo* della traduzione. E nello stile, l'Alamanni ha sfuggito la verseggiatura piana e pedestre per un endecasillabo più temprato, e spezzato anche talora con buonissimo accorgimento.

(4) Nella bella edizione romana di Antonio Blado, del 1533 – postuma di due anni – l' intestazione è solamente *Tragedia*, ma *Tullia* la diceva già il Varchi (*Lezzioni.* In Fiorenza, per Filippo Giunti, 1590, p. 681).

in Servio Tullio e nella moglie sua Tarquinia l'uccisione che questi hanno commessa di Tarquinio Prisco: e Lucio Tarquinio se ne sta lontano ventun anni, e poi ritorna in Roma sconosciuto a tutti. In tal modo i nomi romani velano – chè certo non si può dire nascondano – i personaggi dell'*Elettra* di Sofocle (1). Il giudizio del Varchi, il quale stimava questa tragedia la migliore del tempo (2), conservò una buona fama al Martelli; ma egli giudicava più che altro della *forma,* in senso retorico: e questa è davvero corretta, polita, dimostra la cura e lo studio, nella sobrietà degli aggettivi, nel giro del periodo, assai pensato. E tutto ciò, di cui sarebbe ingenuo recare alcuni esempi staccati, non giovò per nulla a ritenere lo spirito dell'eroina di Sofocle: l'invocazione purissima e disperata di Elettra, cui non giunge aiuto ancora: *ὦ φάος αγνὸν*... (3) rimane in *Tullia,* ma come un'immagine lontana:

O chiara luce, se recando il giorno
Dal pigro sonno gli animali svegli
Et al diurno travagliar gl'inviti,
Pur poi partendo, e del bel proprio raggio
Tua sorella accendendo, e l'altre stelle,
Ne i cari alberghi dolcemente quegli
Voti d'ogni pensier riponi in pace,
Manca a me sola tua pietade adunque,
Che per ore cangiar, non cangio stato;

---

(1) F. Volpicella (*Delle Tragedie greche libri quattro*, Napoli, Fibreno, 1833, p. 226) già notava che Romolo è sul fine della *Tullia* il *deux ex machine*, come i Dioscuri nell'*Elettra* di Euripide: e questo, per il modo della soluzione – chè le brevi parole di Romolo non han poi nulla di comune con la cicalata dei Dioscuri –, è il solo riscontro possibile con l'altra *Elettra:* è vero che anche qui Egisto viene ucciso prima di Clitennestra, ma le circostanze sono interamente diverse, e non v'è traccia di quei profondi cambiamenti che Euripide avea recato nei caratteri e nella favola, sino a toccare un realismo grottesco. – Il Creizenach (op. e vol. cit., p. 390) ricorda che l'*Elettra* di Euripide fu pubblicata quando il Martelli era già morto; infatti, l'ediz. princ. è di Roma, 1545: un frutto della scuola filologica di Pier Vettori (cfr. W. Rüdiger, *Petrus Victorius aus Florenz*, n.° 1 degli *Studien zur Humanist. Litter. Italiens*, Halle a S., 1896, pp. 33-34), con la quale non è difficile che anche il nostro Martelli abbia avuto rapporti – ricordiamo la benevolenza ch'ebbe per lui il Varchi, un grande allievo del Vettori, – e se ne sia giovato nello studio delle antiche tragedie: ma assai prima, in ogni modo, poichè morì nel '31.

(2) *Lezioni,* ed. cit., pp. 681-82: il Martelli « passò tanto tutti gli altri, quanto alla leggiadria e ornamento delle parole, che se l'altre parti, e massimamente la favola rispondessero a questa, io ardirei dire, che poca invidia dovrebbe havere in questa parte la nostra lingua o alla Latina o alla Greca »; ma il critico che loda anche nell'*Ercolano* il bellissimo *corpo* della Tullia, si meraviglia come « uno spirito tanto desto, e uno ingegno tanto elevato » si sia indotto « a fare una Tragedia di persona, sopra la quale non poteva per la scelleratezza sua cadere nè compassione nè misericordia proprio e principal fine della Tragedia ».

(3) Versi 86 segg. del testo.

Tornami giorno e notte ne la mente,
Anzi v'è sempre l'infelice caso
Del gran Prisco Tarquinio, e la sua morte,
Che l'uno ordio, e l'altro a fine addusse.

Nella struttura (1) e nei metri il Martelli seguì il Rucellai; e in somma, come quest'ultimo avea per gran parte rifatta la trama dell'*Antigone*, così egli rifece assai più fedelmente quella dell'*Elettra*, su di un argomento, forse per l'esempio del Trissino, romano, anzi liviano.

A Firenze pure, ed in questo tempo, si occupava della tragedia Alessandro Pazzi de' Medici, traducendo in latino la Poetica di Aristotele e l'*Elettra* di Sofocle, e in volgare l'*Edipo Re* di Sofocle, l'*Ifigenia in Turide* e il *Ciclope* di Euripide, e componendo egli stesso una *Dido in Cartagine* (2). La stima che gli valsero queste sue dotte opere non fu molta di certo se il Varchi, dopo aver alluso ad errori di lingua, ammise che potessero valer qualcosa solo perchè l'autore vi aveva atteso lungamente (3), e il Giovio, più spiccio, asserì che i recitanti

---

(1) Per le unità, non furono sollevati dubbi; l'Ebner (p. 109) vide nella *Tullia* una delle prime tragedie in cui le tre unità sieno strettamente osservate, e infatti l'azione si svolge in un sol giorno e dinanzi al palazzo reale: ma dovea rimanere ancora un po' indefinita nel concetto dell'autore: come spiegare altrimenti l'impaccio dell'azione all'uccisione di Servio? Egli è tratto dentro al palazzo, mentre Tullia esalta la propria vittoria; poi Lucio ordina di gettare « sopra le soglie | L'empie nimiche membra, | Sì che 'l popol di Roma a pien lo veda »; e subito dopo l'*Ombra* di Servio si volge alla Regina, e l'avvisa – come per un fenomeno di telepatia – che la figlia e il genero l'hanno ucciso: « A Dio cara consorte; io vado altrove | Spirito sciolto, e son da te diviso | Per fera morte iniquitosa et empia. | False fur le novelle, e falso il messo | Che le ci diede sì cortese in vista... Non t'appressare al nostro alto ricetto, | Se tu non vuoi morire, e veder prima | Squarciati i membri miei... » E più tardi, Lucio osserva. « Poichè costei saput'ha la novella | Del suo morto marito, per la terra | Avrà fama portati i fatti nostri ».

(2) v. *Le tragedie metriche di* Alessandro Pazzi de' Medici a cura di A. Solerti, Bologna, 1887, (*Scelta curios lett.* disp. ccxxiv.); son pubblicate in questo volume la *Dido in Carthagine* e il *Ciclope*, tutt'e due, insieme con l'*Iphigenia* e l'*Edipo*, conservate nel ms. magliab. strozziano II, IV. 7; il *Ciclope*, anche nel ms. id. XXV, 9. 655, a c. 48 segg. La *Dido* e l'*Iphig.*, furono dal Pazzi dedicate a Clemente VII, suo cugino, con lettera di Roma, 30 dic. 1524; il *Ciclope* al Compare Filippo Strozzi, con lettera « data in villa alla Torre a Decimo » il 4 ag. 1525. La traduz. latina dell'*Elettra*, di cui non conosciamo mss., fu veduta nel 1527 dal Bembo, che la giudicò non abbastanza accurata. Che il Pazzi abbia compiuto qualche altra traduzione, specialmente latina, di antiche tragedie, è probabile, ma non ce ne rimangono attestazioni precise. Egli era morto da qualche anno nel 1536, quando il figlio Guglielmo pubblicava in Basilea la traduzione latina della *Poetica*, ch'ebbe di poi molte ristampe. Sul Pazzi, v. anche la prefaz. del Rajna alle *Tre lettere inedite*, per nozze Forstner De Billau-De Pazzi, Firenze, 1898.

(3) *Lezioni*, ed. cit. p. 681; cfr. col passo dell'*Ercolano* (giuntina del 1570) p. 331, ove il V. pone in dubbio la valentia del Pazzi nel tradurre dal greco, opponendogli il Bargeo « uomo d'ottime lettere greche e latine, e di raro giudizio ».

toscani non se ne volean dar briga per timore dei fischi (1). Le punture dei contemporanei e la curiosità dei moderni studiosi son dovute, diciam pure interamente alla nuova forma metrica usata dal Pazzi: il Varchi ricorda « la misura de' versi di dodici sillabe, e ancora di tredici, che a pochissimi piaceva » (2), e il Giovio i versi *più lunghi* d'un piede, con la *codetta* (3).

Tra il fiorire della metrica *barbara,* il Solerti (4) cercò di stabilire i principi di quella versificazione; ma le sue conclusioni furono recentemente discusse e combattute (5). Dalle parole di Alessandro Pazzi, nella prefazione alle due tragedie *Dido in Carthagine* e *Iphigenia in Tauris* (6), si rileva soltanto ch'egli avea inteso di coniar versi « nuovi et inusitati », « più simili alli antiqui tragici greci et latini, non tanto nel numero delle syllabe, quanto nel tenue suono che d'epsi resulta », non sonori come quelli in uso fra i contemporanei, e nemmen prosa in tutto: « una specie di metro non molto dissimile alla prosa, nel quale sia nondimeno *occultamente numero et symmetria* poetica; il che dico essere in questa specie di versi, et in ogni altra più et meno, nella quale sia observatione et legge determinata; *purchè la quantità delle sillabe non exceda la forma del verso, perchè tal numero et symmetria si causano da quella uniformità observata continuamente* » (7). Il Solerti si è fermato sul numero delle sillabe, escludendo che si possa trattare d'innovazione fondata sulla quantità o sull'accento ritmico; dell'*accento tonico* – diciamo così anche noi – egli non crede che l'autore si

---

(1) *Elogia* ecc. ed. di Venezia, M. Tramezino, 1546 c. 75 b. Dalle parole del Giovio non possiamo affatto concludere che le tragedie del Pazzi sieno state rappresentate qualche volta: esse ricordano soltanto le fischiate, cui il pubblico si abbandonava senza scrupoli, quando le recite non gli piacevano, togliendo così ogni voglia a chi intendesse presentargli della roba noiosa. E non si cava di più dal Poccianti (*Catal. script. florentin.*, Flor., apud Phil. Iunctam, 1589, p 5.) : « & Tragedias non nullas composuit, publice dum viveret, populo representandas studuit », ov' io non risento che l'eco un po'vaga del Giovio.

(2) *Lezioni,* loc. cit.

(3) « ... Versibus... pede un longioribus », negli *Elogia:* e scrivendo a M. Dionigi Atanagi (24 genn. 1540), pur senza mostrarsi entusiasta della *nuova poesia* del Tolomei, ammetteva che il principio potesse esser buono, e terminava: « Ringratio voi, che tenete conto a torto del mio giudicio, et M. Claudio, poi che è stato miglior maestro, che Alessandro de' Pazzi, il qual nelle Tragedie attaccò una codetta alli suoi versi, et la foggia gli restò adosso, come l'Omega al Trissino » (*Lettere di XIII Huomini illustri,* Venezia, Comin da Trino, 1564, p. 311).

(4) Nell'introduz. all'ed. cit., spec. pp. 26 segg. Cfr. *Giorn. storico,* XI, p. 275.

(5) G. Caponi, *Di Alessandro Pazzi de' Medici e delle sue tragedie metriche*, Prato, tip. Giachetti, 1901, p. 23 segg.

(6) Dedicata a papa Clemente VII; nell'ed. Solerti, p. 43 segg.

(7) Ed. cit., pp. 50-51.

sia troppo curato. Gli fu opposto (1) che deve proprio trattarsi di accento *ritmico,* per quanto osservato assai liberamente.

Prima di tutto (2) io non vedo ragione d'isolare il tentativo del Pazzi dalle idee metriche ch'erano, per così dire, nell'aria: il Trissino adoperò il suo endecasillabo sciolto con piena coscienza di riprodurre un verso classico, e abbiam notato com'egli insistesse sulle nozioni dell'*arsi* e della *tesi* e delle cesure, e delle sillabe nostre accentate in luogo delle lunghe del greco e del latino, e delle sillabe atone in luogo delle brevi. Anche il Pazzi volle riprodurre ne' suoi versi il trimetro giambico catalettico. Ma *era possibile ch'egli pensasse ad un accento ritmico distinto e diverso da quello grammaticale?* A me par questo il nodo: l'idea del Trissino era di considerare l'accento come elemento di quantità, nella riproduzione d'un verso classico; e per l'abitudine della poesia italiana, l'accento del verso

---

(1) Caponi, cit., pp. 31 segg.

(2) Riferisco qualche breve serie, presa a caso, perchè il lettore abbia sott'occhio gli esempi; una della *Dido in Carthagine:*

Dido. Alma luce, a cui cede l'obscura nocte,
Perchè non cacci con le tenebre anchora
L'angoscioso pensier, che mi preme tanto?
Fuggi molesta cura, che mi perturbi.
Un sogno adunque l'animo mio spaventa
A cui timor gli exerciti de inimici
Re coniurati mettere alcun non possono.
Che s'i' vedessi hor quinci del fero Iarba
L'armate torme, che calpestono il punico
Paese, entrate a forza nella cittate
Non saria in tale angoscia, qual'i' son hora.

(*ed. Solerti, p. 60*).

Il principio dell'*Edipo:*

Di quel Cadmo antiquo novella stirpe,
Dhe perche cosi intorno a questo altar sei,
Di supplichevol fronde tua mesta fronte
Havendo cinta? Dhe perche negra veggio
Questa città di fumo di sacrificij?
Tanti hymni ascolto insieme con urla et pianti?
Il che d'alcun mio messo non convenendo
Ch'io intender deggia, son venuto in persona
Io da voi tutti Edipo nominato inclito.
Hor tu vechio a cui ben conviene il parlare
Avanti a questi, dimmi per qual cagione
Così qui stiate, voluntarij o constrecti?
Perche io son prompto in tutto a porgervi aiuto
Non essendo di pietra: si come certo
Sarei, se tal miseria non mi premesse.

(*ms. cit., c. 100 a*).

E dal contrasto fra Edipo e Creonte nel terzo episodio:

Cr. Che far deggio, [illegible]
Ed. Questo a me toccha. *Cr.* Parimente anche a me.
Ed. Si, ma peccator sei. *Cr.* [illegible]
Ed. Comandar pur ti posso. *Cr.* Non fuor del giusto.
Ed. O città. *Cr.* [illegible]
Choro Signori [illegible]
Vien la Regina [illegible]

(*ms. cit., c. 11[illegible] a*).

era considerato sempre come quello della parola. Secondo il Caponi, il Pazzi avrebbe evitato spesso la coincidenza delle due maniere di accenti nel corpo del verso, quasi sempre nei due ultimi piedi, e l'avrebbe evitata per render meno sonoro il verso: così il Pazzi avrebbe ritrovato un accento per non giovarsene, chè si ammette anche dal Caponi che i recitanti non avrebber certo dovuto dire quei versi secondo l'accento ritmico: li immaginiamo noi quei Cinquecentisti che applicano a dei così detti versi italiani la lettura tutta moderna e *germanica* dei versi classici? (1). Nè il Pazzi dovette assumere come criterio di verso il solo numero delle sillabe senza badare agli accenti: ci sono indubbiamente nelle tragedie ch'esaminiamo dei versi di 13, irreducibili; e poi tal criterio, anche per il tanto deriso Pazzi, sembra eccessivamente grossolano; egli annunzia che i suoi versi hanno *occultamente* « numero et symmetria »; simmetria forse ne avrebbero, ma numero... il numero 12!

Abbiamo veduto nella prefazione alle due tragedie come il Pazzi cercasse un verso simile ai latini e greci « non tanto nel numero delle syllabe, quanto nel tenue suono che d'epsi resulta », qualcosa fra la poesia e la prosa. Si tratta d'un verso italiano, che ci appare confuso, oscuro, appunto per la voluta mobilità degli accenti; il Solerti, nella frequenza delle pause dopo la 5ª o la 7ª sillaba scorge la traccia d'una composizione per emistichii, e il Caponi risponde che non si tratta che d'una riproduzione delle cesure più comuni del trimetro giambico (2); ma qui han ragione tutti e due, e il fatto rimane qualunque sia il nome: non avviene lo stesso per le cesure, che ravvisiamo nei versi giambici della nostra *volgar poesia?* basti guardare all'endecasillabo (3). Per riprodurre il suono del trimetro giambico catalettico il Pazzi non volle nè l'endecasillabo sdrucciolo, nè il piano (versi di troppo suono); ma rifece la strada per conto suo, pur sempre a orecchio, e cioè ritmicamente, giovan-

---

(1) Vedi D'Ovidio, *La versificazione delle Odi Barbare*, nella *Miscellanea Graf*, p. 27 segg.

(2) Op. cit., p. 29.

(3) E nell'*Oreste* del Rucellai, ove l'endecasillabo è a volte spezzato nei due emistichii, quando il secondo incomincia per consonante abbiamo un ipermetro (cfr. Mazzoni, ed. cit., p. LV), che potrebbe figurar benissimo fra la grande maggioranza dei versi del Pazzi: « E son là dentro. – Faragli qui venire », « Che tosto uscirem fuore Di tanto affanno », « Deh scostatevi alquanto Mentre ch'io parlo » (v. in principio del quarto episodio).

dosi del solo elemento di cui poteva disporre — escluso il computo della quantità —, l'accento grammaticale (1).

Nelle traduzioni il Pazzi è assai più fedele dei suoi contemporanei, sebbene in varia misura: così l'*Edipo* è quasi sempre una versione letterale, mentre per l'*Ifigenia in Tauris*

(1) Lo stesso procedimento seguì l'Alamanni per riprodurre nella *Flora* il tetrametro giambico, ed anche, nel prologo e nella sc. 5ª dell'a. III, i trimetri giambici, acatalettici quasi tutti, ma pur qualcuno catalettico:

(sc.) La moglie lascia, e una figliuola, e in Sicilia
Passato in Palermo di una donna nobile,
(cat.) Chiamasi, di cui il padre morto davanti era.
Ha arricchita la sua lingua, così ora,

e anche questi versi possiamo confrontare con quelli del Pazzi; l'Alamanni giunge alle 14 sillabe:

A desinare, e se bene Scarabon ne mena
Tonchio che fai tu? Tonchio, che ragioni tu teco?

Anche qui i vecchi storici della letteratura avean questionato per il numero delle sillabe, e il Teza ha ragione di chiedere: « O che in Plauto, e in Terenzio si contano le sillabe? » (E. T., *Intorno al verso alamanniano*, nella *Scuola romana*, IV, p. 202 segg.; cfr. CAPONI, p. 31: ma il Teza, per segnare il il ritmo, giustamente si è tenuto al solo accento grammaticale).

E non v'è una distinzione reale fra il modo come il Pazzi rende il trimetro giambico e quello che segue per i metri brevi dell'originale, specialmente pel Coro: chè, se qui prevalgono di gran lunga i *settenari*, ciò avviene per la stessa ragione che nel verso dialogico noi possiamo quasi sempre segnar nettamente i due emistichii; si tratta anche qui di serie giambiche, nè il numero delle sillabe è proprio costante, chè fra i versi di 7 ne ritroviamo commisti alcuni di 8: ad es. « O doloroso agnello | *Dal vello aureo che cagione* | Di tante crudel morti » (*Iphig.*, v. *Solerti*, p. 34) « *Piacesse al celo, che io fussi* | Così ben fortunato, | Come di cor sincero ecc. » (*Edipo*, ms. cit., c 119 b), e « *A noi ti facemmo Re* » (ibid., c. 127 b) « *Dormire sicuro possa* » (c. 128 a): e ricordiamo che nelle parti liriche il Pazzi non avea più ragione di sfuggire così attentamente un'armonia già nota, tanto che non isfuggì nemmeno l'endecasillabo comune: così nel 4° verso della strofe in vari cori della *Dido*, pp. 69-71, 75-76, 88-89, 100-101, ecc., del *Ciclope*, pp. 172-3, dell'*Ifig.* (v. SOLERTI, pp. 34-35) e dell'*Edipo*, ms. cit., c. 44 b segg. e 103 a-b), ove noto alcune volte, in luogo dell'endecasillabo, un verso simile a quelli del dialogo: « Fusti, et di tanti miserabili casi », « La cui vita su l'altrui man sta sospsa ». Invece non possiamo notare molti endecasillabi nel dialogo, per il timore d'incorrere in elisioni e in sineresi arbitrarie: v. la *Dido*, p. 118, e i veri endecasillabi alternati a settenari nel racconto di Barce (pp. 132-33) — Nè manca la serie giambica minore, che riesce al *quinario* separato, che il Pazzi alterna qualche volta col trimetro per seguire la varietà metrica del testo (*Edipo*, v. SOLERTI, pp. 37-38, ov'io però non trovo nè senari, nè quadernari, e ms. cit., c. 130 b - 131 a, 133 b - 135 a). — E finalmente possiamo anche ritrovare il tetrametro giambico, catalettico e acatalettico, in un passo dell'*Iphigenia* (ms. cit., c. 68 b), ove Ifigenia e Toante se ne alternano da prima regolarmente i due emistichii:

Iph. Sai tu quel che hor debbi fare?
Tho. A [illegible] modo.
Iph. Che i prigion mi sien legati.
Tho. [illegible] possiamo?
Iph. Malitiosi i Greci sono.
Tho. Servi legate questi.
Iph. Qui li menin ancor ma[illegible].
Tho. Fate quel ch'allei piace
Iph. [illegible]
Che 'l sol veder non possino, ecc.

Cfr. nella *Flora:*

Andremo dunque a trovarla. Ma eccola che viene.
[illegible]

Versi di chiara sonorità e rimati il Pazzi ci dà solo nella ballatella de

egli stesso ci dichiara (1) d'averla scritta « observando in quella non solo la dispositione in tutto del proprio authore, ma anchora il senso continuatamente, non mi ristringendo però alle leggi del tradurre, ma ben quanto mi fusse lecito nello idioma nostro sforzandomi di trarre la substantia di tutti li versi »; e a suo dire con molta difficoltà, specialmente nei Cori, non volendo come gli altri, che avevano scritto prima di lui in volgare o in latino, *fare a sicurtà* con gli autori tradotti o imitati.

La *Dido in Carthagine* è tratta e in molti punti tradotta dal libro IV dell'Eneide: ma al Pazzi non è bastato di rappresentare nella tragedia soltanto la Didone virgiliana, il cui amore è un episodio per la vita di Enea. Questo amore è il nodo dell'azione, e si risolve colla morte dell'eroina; ma intorno ad essa si aggirano altri fatti e persone che non hanno nulla di comune con Enea: il Pazzi ha voluto ritrarre, direi, più che Didone l'Elissa, ed evocarle intorno molte lotte ed affetti. Privo di vivezza artistica, trascurante dell'eleganza italiana pur così diffusa nelle scritture dei contemporanei, egli si affacciò attraverso le sue letture di magro e tardo umanista ad un'oscura visione dell'antichità: sulla scena, ch'egli si è figurata, muovono alcuni dei fantasmi risvegliati da Euripide, da Virgilio, da Seneca: disegnati appena nell'ombra, in mezzo al gruppo di *Donne Tyrie,* e parlanti con quei lor versi d'un suono indeterminato e quasi affiochito.

« Contro a l'eterne leggi del ceco regno », l'ombra di Sicheo ritorna per la seconda volta dall'*Abysso profundo:* la prima volta, appena ucciso, s'era mostrato in sogno ad Elissa perchè scampasse dalle insidie di Pigmalione, ed ora viene per pietà di lei e della sua morte vicina:

Pietate
Mi sforza a ricordarti l'antiquo amore,
Acciò men dur ti sia lasciar chi te fugge
Venendo a trovar me che desio senza fine

Ciclope (v. ed. SOLERTI, pp. 149-50), che dopo i due primi versi un po' lenti della ripresa si svolge pel ritmo agile degli ottonari:

Belli allievi di belle madri,
Belli allievi di sì bei padri
Dove, dove andate voi?
Pur in là, pur alli scogli
Non è qua buon venticello,
Et chiara acqua che gorgogli!
Suso all'herba del pratello
Rugiadoso verde et bello:
Prima a questo, a caso poi, ecc.

(1) Nella dedicat. a Clemente VII (dell'ed. Solerti, pp. 47-48).

Di vivere teco, se si dee vita dire
Di là da styge u' l'alme del sol son prive (1).

Poichè, com'egli stesso ha trovato modo di raccontare, dopo le nozze di Didone con Enea son cominciati tutti i mali: Jarba « Re de' Getuli et figlio di Giove Ammone », che da lungo tempo amava e desiderava inutilmente la regina di Cartagine, offeso per il successo dello straniero, s'è mosso col suo esercito contro il *punico regno,*

E 'l fero Pygmalion inimico eterno
Di lei, s'è aggiunto a questo con molte squadre.

Ma Cartagine resiste armata ai loro assalti, e Giove, vinto dalle preghiere del getulo figlio, invia Mercurio che faccia sloggiare il rivale fortunato. Quel re Jarba, amatore costante e ingenuo e goffo, è la figura più curiosa della tragedia: quando Mercurio gli annunzia il favore che padre Giove gli accorda, ed egli pure è entrato in Cartagine con lo scaltro fratello, vuol veder presto la Regina e s'informa: dov'è ora il figlio d'Anchise? Mercurio gli risponde ch'è nel tempio, ed egli osserva: « Dunque è svelto dal grembo della Regina? » e poi subito: « I dolci preghi nel potran ritenere? » Mercurio lo rassicura, e dopo, quando ritornano in scena, pronte ormai a salpare le navi troiane, Iarba è *lieto,* è *molto contento;* e rimane nascosto sin che può discorrere con Didone: esce dall'oscurità, come un'ombra, le offre ancora il suo amore, e le promette in pegno la testa di Pigmalione, e mantiene la promessa, sì che Didone prima di uccidersi per l'abbandono di Enea, può compiacersi che sia stato vendicato Sicheo!

Il Pazzi, che s'era esercitato nella traduzione di sole tragedie greche, in questa sua si riaccosta già di più a Seneca: l'uccisione di Pigmalione, il racconto del messo che giunge col dono della testa e delle mani troncate, son particolari che nè Sofocle nè Euripide gli avrebbero potuto suggerire.

La tragedia risorta « in greco aspetto » non diè altri frutti fra il 1515 e il '30: dopo questi primi saggi, iniziati dal Trissino e continuati da letterati fiorentini, anzi, dopo il Rucellai, in Firenze stessa, la nuova classica musa, dalle vesti un po' grevi, non iscaltrita sulle scene, pallidetta e pigra, tacque per un decennio.

(1) È l'alba, e l'ombra ci avverte che il sole non ritornerà due volte all'orizzonte: e nella tragedia vediamo trascorrere tutto il primo giorno, e la notte, e il sole risorgere sulla partenza delle navi (pp. 106, 108, 113-15), e poi, senza più accenni al tempo, l'azione si affretta alla catastrofe.

L' «ORBECCHE» DEL GIRALDI E LA «CANACE» DELLO SPERONI.

LA RIFORMA GIRALDESCA

Allo scriver tragedie rinnovò l'impulso un altro dotto, un altro teorico: ma dalla corte ferrarese, ch'era amante di spettacoli; onde l'*Orbecche* di Giovan Battista Giraldi Cinthio fu la prima tragedia italiana *regolare* e *rappresentata*.

Il teatro di Ferrara era esperto di antiche forme drammatiche ricondotte sulla scena nei loro stessi modelli e poi nelle imitazioni e derivazioni moderne (1); ma sin dal principio avea dominato per la commedia l'esempio dei Latini, e questo forse non vuol essere dimenticato da chi scorga nel fatto letterario gl'influssi di molte cause, non ultima la cerchia intellettuale in mezzo a cui s'è prodotto. - Gli studi che potremmo dire freddamente oggettivi del Trissino, avean formato uno schema tragico grecheggiante, non dispregevole, ma di natura esclusivamente letteraria, e nel fatto, se non nel proposito, quasi schivo dalla scena. Il Giraldi tenta la tragedia che si regga in teatro: nel 1541, in casa dell'autore, ma a spese di un gentiluomo - Messer Girolamo Contugo -, l'*Orbecche* vien recitata da attori valenti, alla presenza del duca Ercole II e d'un seguito di *divini ingegni;* tutti la lodano *marurigliosamente*, e gl'indissolubili cardinali Ravenna e Salviati ne vogliono una replica, e ancor tutti insistono affinchè la nuova opera si diffonda per le stampe (2). -

---

(1) v. A. Solerti e D. Lanza, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del sec. XVI* in *Gior. stor. lett. ital.*, XVIII, p. 148 segg. (cfr. pel Giraldi, p. 149): questo studio, tolta la parte dovuta al Lanza, fu ripubblicato con aggiunte dal Solerti nel vol. *Ferrara e la corte estense*, 2ª ed., Città di Castello, Lapi, 1900, cap. VI.

(2) Questo ci è detto dall'autore stesso nella dedicatoria al Duca di Ferrara, con la data del 20 maggio 1541: la tragedia uscì più tardi, nel 1543, a Venezia, coi tipi d'Aldo: cfr. Fontanini-Zeno, *Eloq. ital.*, ed. cit., p. 472, e una nota bibliografica di C. Negroni, *Le tragedie del Giraldi* nel *Bibliofilo* di Bologna, IV, p. 118.

Il successo fu grande davvero, e la pubblicazione dell'*Orbecche* suscitò sì gran numero di imitatori, da farci credere che in essa sia stato senz'altro espresso, e riconosciuto, un programma di rinnovamento drammatico (1).

L'argomento è tratto da una novella del Giraldi stesso (*Hecatommithi,* deca I, nov. 2ª), ove si narra di Sulmone re di Persia « non meno crudele, che valoroso » e della sua unica figlia *Orbecche*, amante ed in segreto sposa del giovine Oronte, cavaliere di poveri natali, ma assai stimato e protetto dal Re. Quando il padre vuole sposare Orbecche al Re dei Parti, ella piange e si dispera che non vuol marito, non vuol lasciare la casa ove nacque; così ottiene un breve indugio, e se ne giova, ingannando la fiducia del padre, per fuggire con lo sposo in Armenia. Sulmone non può riaverli con la forza, ma dopo nove anni si finge placato e li richiama in corte coi due figli, nati loro in esilio: il tranello riesce, ed alla figlia egli può così donare per sua vendetta la testa recisa del marito e i corpi trafitti dei figli; la donna, vinta dall'ira, uccide lui e poi sè stessa. - Nella tragedia in breve tempo e in breve spazio l'autore ha voluto ritrarre la catastrofe: ma la semplice vendetta di un fallo ormai lontano - sebbene avvivato di continuo da vigile ansia alla mente del re feroce - non dovette sembrare al Giraldi una trama abba stanza drammatica; così, dopo un passaggio di *Nemesi dea* e delle *Furie infernali* e dell'*ombra di Selina*, già moglie del Re, noi sappiamo da Orbecche che il padre le ha proposte le nozze col Re dei Parti, mentr'ella da tanti anni è congiunta ad Oronte; il giorno stesso Sulmone conosce la verità e subito ne appresta l'inumano castigo: che segue come nella novella, con le stesse uccisioni e con più ricchi particolari.

Il Giraldi è ritornato a Seneca, e si è giovato specialmente del *Tieste,* di cui segue fino la sceneggiatura, traducendone

(1) L'argomento in sè interessante della *riforma* giraldesca, ebbe anche una certa fortuna fra i critici: dopo i molti cenni e le trattazioni, di valore diverso, nelle storie letterarie, se ne occupò di proposito P. Bilancini, *Giambattista Giraldi e la tragedia italiana nel sec. XVI*, Aquila, tip. Vecchioni, 1890; fra le recensioni, rimangono importanti quella di V. R[ossi], in *Giorn. stor.*, XV, p. 440 segg., e l'altra di F. Flamini, ristamp. in *Spigolature di erudiz. e di critica*, Pisa, Mariotti, 1895, p. 162 segg. Recente è lo studio di A. Angeloro Milano, *Le tragedie di Giambattista Cinthio Giraldi*, Cagliari, Tip. Commerciale, 1901, dove sono usufruite largamente le ricerche e le osservazioni del Bilancini; e al Giraldi pure è dedicata la parte maggiore, e la più attenta, del volumetto di M. Biancale, *La tragedia ital. nel Cinquecento*, Roma, tip. Capitolina, 1901.

qua e là dei passi (1); senechiano è il disegno dei caratteri, forzati, violenti, e tutti un po' crudeli, o, almeno, usi a scorgere nella crudeltà e nella ferocia quasi la naturale compagnia delle passioni. E l'indole di queste passioni, frequenti, diffuse, svolte fra le necessità delle relazioni sociali, e quì sovreccitate per uno sfogo più intenso, – l'amore contrastato, la vendetta senza pietà -, costringeva il Giraldi, quando egli non l'avesse cercato, a muovere da alcune osservazioni reali e a tentar così delle figure più vicine ai suoi tempi. Egli sbozza il tipo di un re, lo circonda di consiglieri, ne segue i disegni per l'avvenire della figliuola, l'ira per le nozze vili ch'ella ha contratte, il castigo ordito ed imposto: e l'antico modello latino del re, per queste nuove condizioni della novella, riassume l'intransigenza e l'intemperanza di principi moderni; la vita delle corti cinquecentesche è nota a Malecche, il consigliere buono, come a Tamule e ad Allocche, i consiglieri cattivi, e fa la disperazione di Orbecche, stretta dalla minaccia di un matrimonio insigne, com'è richiesto dal grado. La donna non vuole che i suoi desideri, le sue voci sincere di amore sieno soffocate senza un riguardo, come spregevoli e vane:

assai meglio
È a donna avere un uom cui sia mestieri
D'oro, che l'or cui sia mestier d'un uomo.
Ma la fame d'aver tant'è cresciuta,
Che non s'istima al mondo altro che l'oro.
Povera, et nuda va la virtù istessa.
Ahi sciocca oppenion del vulgo errante...

Così, se veniamo all'esempio, e proprio alla persona che dovrebbe rappresentarci questi sentimenti, Orbecche si accontenta di riferire le osservazioni assennate, ma uniformi, del Giraldi. E Oronte, cresciuto fra gli stenti, poi sollevato nel favore della corte, ed ora amato fino al sacrifizio da una principessa di così schietto animo come Orbecche, è un personaggio nuovo nella tragedia italiana, ma solo per il *fatto* di questo, amore, che poi in tutto il suo terribile sviluppo non chiude nessuna grazia nè freschezza di vita. In genere, ogni affetto si

(1) Vedi i raffronti del Bilancini, pp. 51 e 54, stesi poi con le citazioni dal Milano, p. 34 segg.: un'altra imitazione dall'*Ottavia*, attribuita a Seneca avea già notato il Klein (*Gesch. des Drama's*, vol. v, p. 330) nella scena I°, a. III dell'*Orbecche*.

smarrisce nelle espressioni astratte; l'intento, e più l'ostentazione *morale* si dilunga per sentenze – foggiando una nutrice e dei consiglieri che son trattati di retorica fatti persona –, tocca il culmine nella *purificazione* per mezzo della pietà e dell'*orrore*.

L'*Orbecche* stabilisce per il Cinquecento un nuovo *tipo tragico:* si compiace di provocare lo sbigottimento del pubblico, e ne ottiene così il favore: mantiene i personaggi illustri, ma li avvince in una trama intima, familiare; ed è curioso, per chi, terminata la novella, riprenda la lettura della tragedia, quell'apparir del Coro delle donne di Susa: come, pensando al teatro, noi ci raffiguriamo subito il palco e gli scenari, così allora la scena tragica si offriva già adorna del necessario gruppo corale. – Per la forma, il Giraldi accetta risolutamente il prologo separato dall'azione (recitato quì dalla tragedia stessa), e questa divide in atti e scene, contro l'abitudine dei grecheggianti; in principio abusa di ombre e di deità infernali, per infoscare subito l'aria e apparecchiar l'animo degli spettatori a cose terribili; pel verso, preferisce l'endecasillabo sciolto, rifiutando di solito l'aiuto del settenario e della rima (1).

Nella dedicatoria dell'*Orbecche* il Giraldi ricorda l'« altre sue sorelle, Altile, Cleopatra, e Didone, c'hora timide appresso di me stanno nascose »; egli dunque, se anche – come dichiara – compose l'*Orbecche* « in meno di due mesi », certo, quando si presentò al pubblico nel suo nuovo aspetto di autor tragico, avea ben chiare alla mente le idee riformatrici; quelle stesse che ritroviamo esposte nel *Discorso a Giulio Ponzio Ponzoni intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (2). Intanto è notevole questo slancio del Giraldi, nella composizione d'un certo numero di drammi, quasi a promuovere con l'esempio, vario di argomenti e di sviluppi, la formazione di un nostro teatro

---

(1) Se ne giova in casi rarissimi, per rendere i più alti lamenti. Dell'endecasillabo non è certo il Giraldi un artefice elegante: P. J. Martelli paragonava questi versi dell'*Orbecche* ad « un cavallo non regolato, nè sostenuto dal freno, che dopo aver girato, e rigirato secondo il talento della folle sua libertà sconciamente, al fine languido, e fiacco si abbandona senza lena e senza gloria sul campo ». *Del verso tragico*, in *Opere*, II, Bologna, L. dalla Volpe, 1735, p. IX.

(2) Datato, 22 aprile 1543: la 1ª ediz., giolitina del 1554 (cfr. Bongi, *Annali*, vol. I, pp. 427-29), fu riprodotta ai giorni nostri, insieme con le postille autografe di un esemplare ferrarese, dal Camerini, nella parte 2ª degli *Scritti estetici* del Giraldi (Milano, Daelli, 1864, n.° 53 della *Bibl. rara*). Il titolo, poco felice, ebbe un'immeritata fortuna: e v'è chi cita i *Ragionamenti estetici* del Giraldi, come si trattasse dell'originale: ma l'*estetica* non c'entra per nulla.

tragico. - La *Didone* (1), che non ha riscontri diretti con quella del Pazzi, attinge non meno liberamente alla gran fonte virgiliana; ma se ancora ne ritiene qualche bellezza, si può proprio dire che il Giraldi non l'ha fatto apposta. Questa tragedia dette argomento a censure, cui l'autore s'ingegnò di rispondere in una lettera al duca Ercole II, stampata con la semplice data del 1543: alcuni volevano la tragedia in prosa, ed altri non ci volevano gli Dei, ed altri ancora biasimavano la divisione in atti e scene...: una sola obbiezione è assennata, quella che punge la lunghezza della tragedia; ma il Giraldi schermeggia di pari arme con gli avversari, e la discussione, quando pure egli ha ragione, non reca gran frutto.

Lo stesso agitarsi fra i letterati e i cortigiani per commentare e cogliere in fallo una tragedia, ci dimostra che il genere veniva acquistando una maggiore importanza, e non bastava più qualche frase un po' vaga di lode compiacente; la nuova forma drammatica appariva formata e, con essa, una critica esigente e minuta. E la prima grande polemica letteraria del Cinquecento fu suscitata appunto da una tragedia, la *Canace* di Sperone Speroni; che ricordo subito, poichè fu composta per emulazione con l'*Orbecche* (2), ma insieme con questa giovò a divulgare la tragedia, a far sbocciare rapidamente nuovi autori e nuovi drammi. La tragedia riconquista così il Veneto, donde prima s'era partita col vicentino Trissino; risalendo da Roma a Firenze, e poi a Ferrara e a Padova, nel Veneto ritroverà presto il maggior numero di seguaci. - La *Canace* fu letta dall'autore, un po' per volta, mentre la veniva componendo, all'Accademia degl'Infiammati, in Padova (3).

(1) Per queste altre tragedie del Giraldi ricorro all'edizione completa *Le tragedie di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio ecc.* In Venetia, appresso G. C. Cagnacini, 1583: ogni tragedia ha poi il suo frontispizio, e una speciale dedicatoria di Celso Giraldi.

(2) Il dubbio del Creizenach (p. 399) che la *Canace* possa essere indipendente dall'*Orbecche*, non mi sembra giustificato: l'*Orbecche* fu recitata sul principio del 1541 e la *Canace* composta rapidamente nei primi mesi del 1542; e poi v'è troppa somiglianza nel carattere di certi personaggi, di Eolo per es. paragonato con Sulmone, e nella ferocità che a questo punto invade la tragedia italiana, e nello stesso particolare del prologo disgiunto dall'azione. Il professore di Padova volle entrar presto in gara col ferrarese, e dove non seppe contrapporre idee sue, ricalcò, non cercò l'esatta misura della consapevolezza, le fresche orme del predecessore.

(3) *Opere di M. Sperone Speroni degli Alvarotti tratte da' mss. originali*, In Venezia, 1740, appresso Dom. Occhi: nel t. v è la vita dello Speroni scritta da M. Forcellini: cfr. pp. xxvi e xxvii.

e già tutto era disposto per la rappresentazione, quando il disegno fu troncato dalla morte dell'attore Ruzzante (17 marzo 1542). Nondimeno la fama dell'autore destò nelle città più colte d'Italia il desiderio di conoscere la nuova composizione: e ne giunsero copie manoscritte a Venezia, a Firenze, a Roma. - Il soggetto degli amori incestuosi di Canace e di Macareo, è svolto in un modo che ne aggrava la ripugnanza; l'autore mostra troppo chiaramente d'aver ingegno grossolano nelle cose d'arte: come dobbiamo giudicare quel prologo detto dall'*ombra* del nascituro di Canace, e Canace stessa che si lamenta sulla scena pochi momenti prima del parto? Tutta l'azione è posta in condizioni innaturali ed assurde; l'inimicizia di Venere vorrebbe trarci subito ad una concezione mitologica, fuori dei consueti rapporti umani: ma il Consigliere e la Nutrice e il famiglio con un linguaggio comune e un ragionare, falso a volte, ma volgarmente falso, ci richiamano alla vita normale; onde un continuo urto fra la povertà vergognosa dei fatti e l'amplificazione sforzata delle espressioni. Così in principio, perchè Eolo si mostra tutto lieto in un giorno che insomma è di festa per la sua famiglia, noi dobbiamo già temere chi sa quali sciagure: « Qualche forza nemica | Di maggior deitade | Persegue lui: e perchè più l'aggravi | Della miseria al fondo | La non sperata sua pena futura, | Di gioia il colma intempestiva e tarda, | E di se stesso fore | Con l'ali di pensier vago, fallace | Seco nel porta, e ponlo in su la cima | D'ogni suo bene in pace ». - La favola è divisa nei cinque atti: nel primo compare l'ombra del bambino, che nascerà poi nella tragedia vien già dall'inferno a indicare il tempio di Giunone, il palazzo d'Eolo, e la cesta ove lo nasconderanno presto, ma che non lo salverà dall'ira e dai cani di Eolo: « Venere a me già morto | Dona con questo corpo | Il senno di molti anni, | Che mai non numerò la vita mia; | E seco insieme il senso e lo 'ntelletto | De' miei passati danni »; e l'atto segue col discorso d'Eolo e del Consigliere, per farci vedere che il re è proprio felice: quindi si apparecchia la mutazione di fortuna. Il second'atto è tenuto dai lamenti di Canace e dai consigli molto vari della Nutrice intorno al bambino, ch'è proprio sul punto di nascere; nel terzo la regina Dejopea è crucciata per un sogno di mal augurio, e intanto la Nutrice fa i suoi maneggi col famiglio per nascondere il parto: ma nel quarto sappiamo che è stato scoperto, e assistiamo all'ira del padre, e alla tristezza della

madre, che invano cerca di scongiurare le ultime sventure; nel quinto si intreccia malamente il racconto della catastrofe, la morte di Canace, del bambino e di Macareo. – Per conservare l'aspetto mitologico, il Coro è di Venti, che parlan poco, ma danno occasione di parlare agli altri, e di far simili giochetti: Macareo li chiama « Venti fratei (perchè già molti mesi | Son divenuto un vento | Di continui sospiri, e forse in vento | Tosto andrà la mia vita... ».

Dell'infelicissimo dramma conserva anche oggi importanza la verseggiatura: endecasillabi e quinari commisti al settenario prevalente, con qualche rima libera, sparsa qua e là per accrescere l'armonia; ed è strano che proprio lo Speroni, paziente e studiosissimo prosatore, abbia voluto cimentarsi in un siffatto metro; nè egli seppe adattare un periodo logico senza troppi sbalzi nel ritmo, attenuando il saltellìo monotono e l'ansimare penoso di versi che fan ciascuno da sè:

Non è natural cosa
Il soverchio allegrarsi
D'un'antica memoria,
Se lei non rinnovella
Alcuna opra gentile e gloriosa
Di virtute, o d'ingegno.

La Nutrice (a. II, sc. I):

Per qual nuova cagione
Così subitamente
Ti s'alletta nel core
Tanta disperazione?

e si continua allo stesso modo per lunghi tratti: a volte l'effetto lirico è voluto, e non sarebbe giusto dire che sempre nuoccia la rima:

Già l'aurora rendea
Alle cose mortali
Quella stessa figura
Che sotto le sue ali
Chiude la notte oscura.

Oltre la nuova metrica, lo Speroni diffondeva la favola e la scena mitologica: altro io non ci so vedere. Ed ebbe imitatori, ma prima ancora, ebbe avversari accaniti: ha la data del 1° luglio 1543 il *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Ma-*

carro (1), di cui è indiziato autore Bartolomeo Cavalcanti (2); e la tragedia è investigata e ripresa in tutti i sensi, con l'immancabile aristotelismo, ma non senza qualche arguta frecciata (3); la critica si appunta specialmente sulla scelleratezza dell'argomento (4), sulla goffaggine dell'azione, e sull'infelice innovazione metrica. Lo Speroni rispose con un'*Apologia contro il giudicio della Canace,* dedicata al Duca di Ferrara: da quella parte egli sentiva giungere i colpi, e sappiamo anche com'egli avesse sospettato autore del *Giudizio* il Giraldi stesso. Dell'*Apologia* si finge autore un ignoto amico dello Speroni, ma egli stesso rinnovò con maggiore insistenza la propria difesa in alcune lezioni recitate pubblicamente in Padova; gli appunti manoscritti furono diffusi in gran numero di copie anche in altre città, e la polemica non si fermò quì (5). Ad ogni modo, s'egli combatteva animosamente per l'opera sua, in segreto teneva conto delle osservazioni e mutava e correggeva e

(1) « Con molte utili considerationi circa l'arte Tragica et di altri poemi con la Tragedia appresso ». In fine: In Lucca, per Vincentio Busdrago, a dì 4 di maggio 1550; ristampato con tutte le altre scritture polemiche sulla *Canace* nelle *Opere* dello Speroni, ed. cit., t. IV, p. 72 segg.

(2) v. Fontanini-Zeno, *Eloq. ital.*, p. 469. Forcellini, nella *Vita dello Speroni,* cit., p. XXVIII. Bilancini, op. cit., p. 126 segg.

(3) « Per sorte, o per miracolo, o per intendimento di far più autorevoli, e venerande le sue falsificazioni sotto l'ombra d'un pò di vero », come dirà il Fioretti, che per tutti i *Proginnasmi* tien vivo il ricordo del « questionatore incerto », del calunnioso Zoilo dello Speroni, togliendone soggetti alle sue tarde dispute parolaie.

(4) Lo Speroni è accusato d'aver interpretato male Aristotile facendo cadere la compassione tragica su persone infami.

(5) Intervenne in difesa della Canace il Paciotto, e ancor dopo la morte dello Speroni ne scrisse Faustino Summo, sacro ad altre battaglie contro la Pastorale. Nelle *Opere* dello Speroni (t. IV, p. 274 segg.) è anche pubblicata una *Epistola* latina del Giraldi, in data 27 dic. 1558, ma l'autenticità ne è dubbia. – In tutte queste discussioni non si riscontra neppure un lontano accenno alla *Canace* del Falugi, ed io credo anzi che lo Speroni non l'abbia conosciuta: l'opera del Falugi, si può dire appena composta cadde in dimenticanza, e lo Speroni muoveva dalla notizia conservata in Platone di un'antica tragedia di Macareo, e dal passo di Svetonio che ricorda Nerone, in atto di cantare Canace partoriente. Per lo svolgimento dell'azione egli seguì Ovidio, e qui soltanto possiamo trovare qualche somiglianza col Falugi; i cambiamenti che ciascun autore recò alla favola non han più nulla di comune. Così lo Speroni non ha traccia della contaminazione con l'*Ippolito* e raccoglie tutto il dramma nella catastrofe: per suo conto, rifacendosi a Virgilio, introduce il personaggio di Deiopeia, moglie di Eolo, e nel fine della tragedia fa morire anche Macareo, il quale, a seguir l'epistola d'Ovidio – e così l'avea pensato il Falugi –, avrebbe dovuto sopravvivere. (Anche su questi particolari lo Speroni fu assalito e volle difendersi: cfr. *Opere*, IV, pp. 84-86 e 155). Nella *Canace* del Falugi sono più lunghe e fantastiche le descrizioni, come sul fine quella della morte del bambino, e soprattuto, come abbiamo notato, i personaggi hanno un colorito più semplice e borghese, mentre lo Speroni si conforma già a quel tipo sfrondato e generico dei caratteri di *tragedia.*

racconciava (1); nell'ultima redazione, che fu pubblicata solo nel 1740 (2), ritroviamo gli atti 2° e 3° spostati, qualche scena soppressa, molti versi rifatti: i quinari sono quasi scomparsi.

Del Giraldi, dopo la *Didone,* un'altra solamente delle sue tragedie è d'argomento storico e classico: la *Cleopatra,* e il soggetto era stato consigliato al poeta dal Duca di Ferrara (3). La narrazione di Plutarco è ripresa dopo la battaglia d'Azio, e i grandi personaggi di Roma sfilano come egregi discorritori sulla scena. Certo la tragedia ha il merito di seguire e di svolgere un'azione, di abbozzare un carattere nella figura della Regina: che vede scossa la fortuna, e teme le profezie dei suoi Maghi, e lamenta la miseria delle *deboli donne*: « Per costui, | Per cui sperava esser felice in terra, | Sarò sempre infelice... ». Ella ondeggia fra il pensiero della sua salvezza e l'amore per Antonio: « Ma non mi duol del Regno, duolmi havere | Perduto Marco Antonio più che s'io | Perduti havessi mille Regni e mille »; per esser certa dell'amore di Antonio ella manda la finta notizia della sua morte, ed all'amante disperato si ricongiunge piena di fiducia. Tutto ciò è già nella fonte: il Giraldi ha fatto assai bene a seguirla, cercando di raccoglierne sulla scena la maggior parte; ma le figure han ritenuto della lor vita lontana ciò che potean darne le *parole:* non sono rivissute nella loro interezza, persone vere.

Oltre l'*Orbecche*, il Giraldi foggiò sopra argomenti di sua invenzione l'*Altile*, gli *Antivalomeni*, l'*Euphimia*, l'*Arrenopia*,

(1) La prima edizione, scorrettissima, fu pubblicata per opera dei suoi nemici a Venezia, per Traiano Navò, con la falsa indicazione di Firenze presso il Doni 1546. Il Doni protestò subito con una lettera allo Speroni (di Fir., 23 sett. 1546); ma già il Clario avea curata una stampa migliore, a Venezia pure presso il Valgrisi, 1546.

(2) Lo Zeno (*Eloq. ital.*, p. 470) notava la modificazione del prologo nella stampa di Venezia, Alberti, 1547: e infatti la breve aggiunta fu tratta dai mss. speroniani, ma il Forcellini (cit., p. xxix-xxx) ci avverte che non si badò allora a tutti gli altri mutamenti, rimasti così inediti per tanto tempo.

(3) Nella lettera che segue alla *Didone* (pp. 156-57), il Giraldi si scusa della lunghezza di quella sua tragedia adducendo la volontà del Duca, e dichiara che pel nuovo argomento di Cleopatra, ricevuto per *commissione* dal Signore, si sforzerà ugualmente di raggiungere la durata di sei ore per la rappresentazione; e la *Cleopatra* fu infatti rappresentata a Corte nel giugno del 1543. Molti anni dopo, per il carnevale del 1583, se ne preparava da *discolari* un'altra recita, come risulta da una lettera di Muzio Manfredi a Ferrante II Gonzaga (Ms. estense α, S, 1, 36 [è il t. III]; la data, di Ferrara, il 1° dell'anno).

l'*Epitia*, la *Selene* (1). Dell'*Altile* fu apparecchiata, ma non eseguita la rappresentazione per la venuta in Ferrara del pontefice Paolo III (2); giunse in porto invece, assai più tardi, nel 1548, la recita degli *Antivalomeni* per le nozze della principessa Anna con Francesco di Lorena duca di Guisa (3); che anche qualche altra fra le tragedie del Giraldi sia stata rappresentata è probabile, quantunque manchino le attestazioni precise: ma è importante che tutte egli le abbia scritte per il *teatro*, ed esse mostrino ancora chiaramente l'intenzione di avvincere un pubblico. - Io non seguirò la trama e lo svolgimento di ciascuna, tanto più che sunti larghissimi ne furon già compilati (4), e scritte e pubblicate molte analisi: ma, dopo aver toccato rapidamente di ciò che in esse mi sembra più notevole, esaminerò quella che meglio raccoglie le qualità drammatiche del Giraldi.

Il teatro latino mantiene la sua influenza nella veste esteriore del dramma: nel prologo separato, e nella divisione in atti e scene; la quale ha la sua importanza, chè l'azione ne riceve come un inconsapevole impulso a farsi più ravvolta, a ripartirsi fra un maggior numero di personaggi, che, ad esempio, occupano successivamente la scena, senza sapere gli uni degli altri. E il dramma tende invece nel Giraldi a liberarsi da quelle serie di ombre *filanti* al principio; sui contemporanei

---

(1) Sull'ordinamento delle tragedie, v. Bilancini, p. 28 segg.; il Milano, p. 73, dichiara pure di voler seguire l'ordine cronologico « cioè quello della pubblicazione delle tragedie ». Ma se abbiamo la certezza sul tempo della composizione delle prime cinque tragedie (*Orbecche*, *Didone*, *Altile*, *Cleopatra*, *Antivalomeni*), per le altre quattro non possiamo se non proporre delle ipotesi; probabilissime mi sembran quelle del Bilancini (p. 33) per l'*Euphimia* e per l'*Arrenopia*, che verrebbero in quest'ordine dopo le altre. Che l'*Epitia* sia certo l'ultima (Bilancini, p. 34), io non credo: fu sempre trascurata una stampa delle tragedie del Giraldi, pur del Cagnacini e del 1583. (descritta dal Negroni, nel *Bibliofilo*, art. cit.) ove son comprese solo 8 tragedie, mancando la *Selene*; quindi la dedicatoria di Celso Giraldi, che offre alla Duchessa di Ferrara l'*Epitia* « verginella... nè in pubblico esposta, nè rappresentata in scena », non inchiude per nulla la precedenza della *Selene*; ove da quell'affermazione un po' vaga si voglia trarre qualcosa, bisognerà sempre riferirsi alle altre 7 tragedie.

(2) v. *Lettera a G. P. Ponzoni*, ed. Camerini, pp. 120-21; in data del 20 aprile 1543 il Giraldi accenna alla prossima recita, e il 25 si duole dell'uccisione dell'attore Flaminio, che già con amore s'era esercitato nella parte della protagonista.

(3) v. *Lettere di Cintio Gio. Battista Giraldi*, pubbl. da G. Campori, in *Atti e Mem. RR. Deputaz. Storia Patria prov. modenesi e parmensi*, s. 1, vol. viii, pp. 277-78; da questa lettera del G. si rileva che degli *Antivalomeni* si apparecchiò una nuova rappresentazione nel 1549.

(4) Nello studio del Milano le tragedie sono sunteggiate fino atto per atto e scena per scena, schematicamente.

però dovrà prevalere l'esempio dell'*Orbecche*, chè i fantasmi sembreranno più *tragici*, e così andrà perduto questo primo vantaggio di accontentarsi degli uomini, e dei caratteri e delle vicende naturali. Non che il Giraldi – il difetto essenziale del suo ingegno fu notato giustamente nella fiacchezza – abbia saputo trarre anche da ciò un gran benefizio: e per questo, sebbene possa sembrare una troppo sottil distinzione, a me pare non sia ben fatto il gridar tanto al precorrimento del *dramma romantico:* le innovazioni ci sono e dobbiamo tenerne conto, ma esse consistono tutte nei soggetti nuovi, d'invenzione; nel resto, l'autore non getta una *riforma* viva, egli stesso non sente nei suoi drammi correre un nuovo sangue, un desiderio di bellezza e di verità artistica. Deve sceneggiare una novella e s'industria nell'opera di riduzione; certe novità sembrano a lui stesso uno strappo che non ha potuto evitare. Così, quando l'azione è troppo vasta, è costretto a trascurare *un poco* i precetti delle unità: nell'*Orbecche* essi sono osservati rigidamente, ma per le altre, qua e là, o restiamo in dubbio, o ci accorgiamo che i limiti furono varcati. Sul tempo, non sempre si può conchiudere recisamente: i fatti si accumulano, ma il sole non ci avverte quando ha compiuto il suo giro; l'*Altile* però – come già la *Didone* – richiede quasi due giorni, e gli *Antivalomeni* qualcosa più di un giorno intero (1); l'unità di luogo appar violata, come vedremo, solo nell'*Arrenopia*, e qui non c'è novità, chè *violazioni* consimili abbiam vedute e nella *Sofonisba* del Trissino e nella *Rosmunda* del Rucellai [2]. L'unità d'azione non si misura esattamente, chè sta tutta nel

(1) v. Ebner, *Beitrag*, cit., pp. 117-118. Nelle altre tragedie lo scorrere del tempo non è indicato, e, con un po' di buona volontà, si posson fare molte cose in un giorno; dobbiamo anche ricordare che il raccostamento di fatti – che nella realtà occuperebbero un tempo abbastanza lungo – è nello spirito stesso delle unità: e non c'è nessuna difficoltà ad ammettere che in una tragedia si faccian seguire senz'altro alla morte di un personaggio i suoi funerali, come avviene per Antonio nella *Cleopatra* del Giraldi.

2 L'unità di luogo – come terza legge drammatica – incomincia a delinearsi nel Cinquecento per la necessità della scena, e il Giraldi per questa parte contribuì egli stesso – forse involontariamente – a stringere e non ad allentare i legami. Il primo critico che abbia formulato l'unità di luogo e quindi abbia dato un aspetto definitivo alla legge una e trina delle unità, fu il Castelvetro; (cfr. Spingarn, *A history of literary criticism*, cit., p. 98), e la *Poetica d'Aristotile vulgarizzata, et sposta per Lodovico Castelvetro* fu stampata *in Vienna d'Austria, per Gaspar Stainhofer, l'anno del Signore 1570*. È vero che il C. si opponeva invece al canone dell'unità d'azione nell'epica e nella drammatica (v. Cavazzuti, *Lodovico Castelvetro*, Modena, 1903, p. 144); ma per la tragedia l'opposizione non poteva avere nemmen per lui, dati gli altri due vincoli strettissimi, nessun effetto reale.

vario concetto che dell'*episodio* posson farsi gli autori: ad ogni modo, pel Giraldi non vi può esser dubbio che sugli *Antivalomeni*, tanto intrecciati, che l'azione centrale pare si disperda nelle sue fila [1].

I prologhi delle tragedie o difendon l'autore o chiedon venia per lo spettacolo, ed anche annunziano alcune idee teoriche generali; come, d'altra parte, nelle stesse tragedie suona a volte l'eco delle lotte e dei contrasti letterari del poeta: il personaggio di Acharisto nell'*Euphimia*, vuol ritrarre e ferire l'ingratitudine del Pigna [2].

I soggetti preferiti dal Giraldi son quelli attinti dalle sue stesse novelle: la forza del suo rinnovamento sta tutta qui; e davvero la favola d'intreccio, il fine triste o lieto, il gran numero dei personaggi, qualche opportuna violazione delle unità, il graduale ridursi del Coro ai soli intermezzi, ci riaccostano al dramma moderno: su alcuni di quegli stessi argomenti come su altre novelle del Giraldi, lo Shakspeare intesserà meraviglie, e noi italiani dobbiamo rassegnarci all'*importanza storica*.

Il Giraldi, foggiando le sue persone tragiche sullo schema delle novelle, era condotto naturalmente a rappresentare forme di vita meno astratte, ad insistere sul valore delle condizioni sociali, – vincoli, autorità, pregiudizi, stretti e tenaci contro l'urto delle passioni. Se già nell'*Orbecche*, la figurazione morale dei personaggi, movendo dai tipi del teatro latino, ci riaccosta alla vita contemporanea del Giraldi, in queste altre tragedie la scelta dei *motivi*, più complicati, le venture combattute fra gli amori e le insidie, derivano dalle novelle al teatro un'importanza maggiore per il semplice intrigo, che ha riscontro nelle vicende reali. La novella si atteggia così nella forma

(1) Gli *Antivalomeni*, come dire gli *Scambiati* (da gli Hecatomm., II, 9., detti dal Giraldi stesso tragicommedia, potrebbero essere a dirittura una commedia che si suggella *con un par di matrimoni*. I due discendenti legittimi di Lotteringo, re d'Inghilterra, – un giovine ed una fanciulla –, s'innamorano dei due figli, una fanciulla ed un giovine, dell'usurpatore Nicio: mentre, fra l'intrigo dell'azione, Nicio si adopera risolutamente a troncar questi amori, si scopre che i figli erano stati scambiati da fanciulli, e che i due, amati da Nicio per suoi, son quelli stessi ch'egli minacciava nella persona de' suoi figli veri; così le persecuzioni, e con esse i sotterfugi e le fughe, hanno termine con le feste nuziali, e proprio in tempo una vittoria sull'esercito della Scozia ha conquistato agl'Inglesi un nuovo regno, sì che ne rimanga uno ad ogni coppia.

(2) v. Bilancini, p. 33: anche privatamente il Giraldi si lamentava dell'ἀχαριστία del suo ingratissimo discepolo: cfr. Solerti, *T. Tasso e Lucrezia Bendidio*, in *Giorn. stor.*, x, pp. 124-26.

drammatica, si ripartisce in atti e scene; le persone, svincolate dallo sfondo e dal colorito uguale, ch'è lo stile del narratore, devono agire ciascuna per sè; dapprima sulla scorta di Seneca, per quanto era stile drammatico, il Giraldi procedette e continuò in tali riduzioni, che gli riuscirono formali ed esteriori quasi sempre. Ma per le derivazioni dalle novelle, egli stabilì sulla scena alcuni soggetti fortunati, che vedremo ripresi di poi molte volte; e, primo, l'amore che una donna di alti natali ripone in un giovine valoroso, ma oscuro.

Questo carattere, segnato già nelle sue linee con Orbecche, ritorna nell'*Altile,* ch'è una storia men fosca, d'un mondo sentimentale e cavalleresco; e il giovine che gode l'amore di Altile, sorella del re di Siria, è un principe sconosciuto, che s'è fatto stimare a corte solo per le sue virtù. – Lurcone, re di Tunisi, per riparare alla sterilità della moglie, avea generato da un'altra donna Ligonio, ma la regina, divenuta madre essa pure, aveva ordinato l'uccisione del primo figlio illegittimo, il quale appunto, salvo, dopo molti anni, ritroviamo in Damasco alla corte di Lamano, re di Siria [1]. Il giovine, chiamato Norrino, ama segretamente ed è con tutta concordia riamato da Altile; ma Astano, un nobile signore ch'ella aveva respinto, li denunzia al re. Norrino fugge in tempo, ed Altile, rimasta, proclama fermamente il suo amore dinanzi al fratello, e con sereno animo, poi che Norrino, raggiunto, vien condotto al supplizio, è disposta a morire con lui. Allora, per l'intervento di Venere – come la dea stessa racconta –, giunto lo stesso Lurcone, si scopre in Norrino il principe Ligonio; le nozze si apprestano senza difficoltà, ed a conforto del giusto muore solo, punitor di sè stesso, il traditore Astano.

L'amore di una donna, nobilissima di stirpe e d'animo, per un uomo di condizione bassa, ma pur basso d'animo, si mostra mal ricambiato nell'*Euphimia:* « onde vedrassi quanta sia la

---

1 Il soggetto dell'*Altile* è pure svolto negli *Hecatommithi* (II, 3), dove la narrazione s'incomincia con la nascita di Ligonio e scorre come *presenti*, ciascuno a sua volta, i fatti che la tragedia deve riassumere ed evocar di frequente nella sua breve azione. Così avvien sempre nel Giraldi, e se notiamo che in genere la favola delle novelle è più naturale e conseguente delle tragedie, possiamo mantenere il principio, accolto senza discussione dai critici, che le tragedie sian da considerare come derivate dalle novelle. Se in qualche caso, ch'è assai difficile a scoprire, la successiva redazione drammatica può aver influito sulla forma definitiva delle novelle – pubblicate nel 1565 –, certo quel principio riman giusto, chè i soggetti giraldeschi eran propri, nella letteratura contemporanea, della novella, e nuovi alla tragedia.

fede | di un animo gentil, di un cor reale », opposta all'ingratitudine di Acharisto, ch'Eufimia, figlia del re di Corinto, aveva tratto dal grado di vil paggetto, e salvato dalla condanna per una congiura, e sposato d'amore. Quell'animo cattivo, che dichiarava senz'altro « Il mio Dio è il mio volere » (a. II, sc. 2), mirando a nuove nozze con la figlia del re d'Atene, accusa falsamente la moglie di adulterio perchè finisca sul rogo (1). Ella s'aiuta per la protezione divina di Giunone e per quella umana d'un modello di cavaliere, Filone, re del Peloponneso, che l'aveva amata sempre, lontano e fedele quand'ella gli aveva preferito Acaristo, pronto alla sua difesa, ora che si mostra il pericolo. Egli atterra l'ingrato in duello e vuole che prima di morire dichiari la falsità dell'accusa; a lui si rivolge infine l'amore di Eufimia, confermato da un miglior matrimonio.

In questi due uomini, che si affrontano nell'*Euphimia*, risaltano gli eccessi morali consueti al Giraldi: caratteri gentili, fino alla costanza più rassegnata, fin al più spensierato sacrifizio, oppur maligne perversità, senza un raggio di luce. Prevale questo tono fosco per le figure maschili, avvezze in un modo o nell'altro ad insidiare, a pungere, ad opprimere sempre le donne, che son tutte d'una squisita bontà. Nella *Selene*, la protagonista è lungamente vittima delle persecuzioni di Gripo (2); l'onestà di *Epitia* è tratta in inganno, e vince solo per la sua rara fermezza.

Tutto il racconto dell'*Epitia* svolge un fatto, in sè non comune, ma animato d'affetti e condotto per mezzo ad occasioni del più immediato realismo. Epitia si è data al governatore d'Inspruck, poich'egli le ha promesso di sposarla e di renderle il fratello, ch'era stato condannato a morte; nè la colpa di costui doveva

---

(1) La corrispondente novella degli *Hecatommithi* (VIII, 10) si diffonde maggiormente sugli amori di Eufimia e di Acaristo prima della morte del re di Corinto, e tutta l'ingratitudine, descritta con eccessiva insistenza nella tragedia, vien contenuta in più giusti confini (v. Biancale, cit., p. 146). Il personaggio di Acaristo, che il Giraldi figurò sulla scena per l'inimicizia col Pigna, non divenne propriamente una satira personale, ma la rappresentazione più fosca di quante malvagità possa commettere un ingrato.

(2) Le trame di Gripo disgiungono due buoni coniugi, Rodebano e Selene, che dalla Persia l'uno, dall'Egitto l'altra, si credono per gran tempo nemici, sin che l'amore della donna si mostra chiarissimo al marito ed al figlio, ritornati sott'altre spoglie alla corte (*Hecatomm.*, V, 1). Il Giraldi si compiace di cercar le sue scene in paesi lontani, nell'Oriente soprattutto; e i nomi stessi, Ipparco, Cloridano, Antioco, Antigono, ecc., vengono da fonti diverse, classiche e cavalleresche, ma più dagli storici antichi di avvenimenti orientali, da Erodoto a Giuseppe Flavio.

sembrare imperdonabile, se, violata una fanciulla povera, egli intendeva di riparare con le giuste nozze. Ma il podestà, interprete inflessibile della legge, costringe il governatore – Iuriste – a procedere senz'altro dalla condanna alla pena. Iuriste, carattere debole e vile, crede di soddisfare alla promessa che ormai lo stringe, giudice e reo egli pure, ad Epitia, inviandole sì il fratello, ma ucciso.

Contro queste insidie, fra la meschina giustizia di magistrati avvinti alla lettera, e la bassezza dell'uomo che si piega facilmente all'inganno, e i piccoli conversari sentenziosi delle donne minori – la vecchia Angela, sorella di Iuriste, che ha condotto tutto il negozio della promessa, la zia Irene che si rallegra delle nozze per il buon parentado, la Nutrice e la Cameriera che si danno attorno coi doni e le notizie –, Epitia oppone tutta la forza di un animo generoso, ma offeso; mostra di accettare ancora le nozze, ma, come giunge l'Imperatore, chiede che la legge si adempia anche per Iuriste. Quì uno scambio fortunato, onde si apprende che il fratello è ancor vivo, risolve in bene la tragedia, ed Epitia stessa, cui l'Imperatore ha lasciato in arbitrio la vita di Iuriste, perdona a questo che ormai le è marito, e s'accinge per parte sua a divenirgli buona e fedele compagna [1].

Da questi drammi, confusi d'amori e di persone simiglianti, riesce chiaro il soverchiar della favola, come puro intreccio, senza l'impronta bene incisa dei caratteri che la svolgono; solo, attraverso l'impaccio di un ragionar freddo e pigro, si disegna l'intenzione morale di ritrarre la miseria

1 Nella novella degli *Hecathommithi*, ottava della IV deca, il fratello viene ucciso davvero per comando di Iuriste, ma Epitia chiede ugualmente la salvezza di quest'ultimo, poichè l'Imperatore Massimiano l'aveva costretta a sposarlo; così il Giraldi giungeva all'insegnamento morale, diffuso in fine della novella nel discorso d'Epitia, che la donna può difendere i suoi diritti contro un uomo, ma quando gli si unisce in matrimonio, non deve in nessun modo procacciargli o acconsentirgli disgrazia. Nella tragedia questa tesi divien secondaria, ed Epitia, pur dopo il canto imeneo che termina il quarto atto, resiste inflessibile alle preghiere di Angela e d'Irene perchè salvi Iuriste (a. V, sc. I), e si acqueta soltanto quando conosce la salvezza del fratello. Come la tragedia apparisca più debole nella condotta di fronte alla novella, che s'incomincia innanzi ch'Epitia abbia ceduto ad Iuriste, fu osservato largamente dal Klein, dal Bilancini, dal Bertino (*Gli Hecatommithi*, Sassari, 1903, p. 92 segg.): ed al Bilancini (p. 89, cfr. Milano, p. 99 segg.) dovrà ritornare chi ricerchi le fonti della commedia dello Shakspeare « Measure for measure ».

della vita comune, dominata o raggentilita per la bontà di alcune coscienze più pure, in un ardore moderato di fantasie cavalleresche [1].

L'*Arrenopia*, tragedia ricchissima d'avvenimenti, di *finta favola* e lieto fine, fu giudicata assai variamente: con biasimo dal Klein e dal Gaspary, con gran lode dal Royer e poi dagl'illustratori *speciali* del teatro giraldesco. – Dovette esser composta intorno al 1562, poichè il prologo si chiude con l'accenno alla partenza dell'autore da Ferrara, per le insidie e le persecuzioni del Pigna: la tragedia fu da lui scritta,

> Sol per lasciar, su questa sua partenza,
> (Mal grado de gl'ingrati, e de i maligni)
> Appresso voi di lui grata memoria.

Il soggetto è derivato dalla novella 1ª della III deca degli *Hecatommithi:* « gli avvenimenti de le cose umane » sono sì vari, e intessuti di meravigliosi « accidenti », che possono attingervi pure le tragedie,

> Che nel pianto medesmo, e ne le morti,
> Danno util con diletto a chi le ascolta,
> Mostrando il meglio de l'umana vita.

Ma le « Reali favole » non son poi « dannate a le lagrime, a gli affanni », e anche nella vita il dolore si volge talora in

(1) Le sentenze sono in tutte le tragedie del Giraldi copiose e di lungo respiro; il personaggio considera con una paziente serenità di meditazione le teoriche generali cui può ridursi il fatto singolo che gli sovrasta; i consiglieri, i segretari, le nutrici, tutti i personaggi secondari, son tanto più disposti ai commenti, i quali, ove non ci arrida più la fiducia di cogliere per quei drammi una bellezza d'arte, valgono a serbarci il pensiero morale dell'autore. Nei dialoghi sono sparse le osservazioni minute sulla vita del tempo, sui difetti e le debolezze dei grandi, l'incertezza, gl'inganni delle corti, la condizione della donna, da fanciulla e da maritata, l'indole dei vecchi, dimentichi d'essere stati giovani anch'essi e nemici d'ogni spasso dei figli; l'autore trova fino il modo di alludere a Ferrara e lodar gli Estensi (*Selene*, a. IV, sc. 3). Nei canti del coro è tutto lo svolgimento di una dottrina morale, imbevuta di platonismo cristiano: l'intelletto, snebbiandosi dai veli delle passioni, dei desideri irrazionali, si eleva attraverso una visione sempre più chiara fino al sommo bene, che governa tutte le cose ed accoglie in sè la perfetta giustizia (cori della *Didone*, della *Selene*, ecc.). Secondo quest'ordinamento finale del mondo – poichè l'intelligenza suprema mira sempre all'integrazione del bene (Prol. *Altile*, coro 5° *Antival.*, 5° *Selene*, ecc.) – egli espone le idee di bellezza (2°, 4° *Altile*) e di libertà (1°, 2°, 3° *Cleopatra*); la fortuna, che fa tanto discorrere i personaggi (Prol. *Antival.*, I, 1, III, 1, 4, *Selene*, V, 1, *Epitia*, ecc.) è vinta dalla speranza nel Signore (cori 4° e 5° *Orb.*, ecc.); per l'uomo, dalle passioni vengono tutti i mali, dalla ragione dominatrice il solo bene (1°, 3°, 5° *Altile*, 1° *Euph.*, 2° *Antival.* ecc.).

allegrezza [1]: così l' « alta, e Reale favola » dell' *Arrenopia*, « Favola tutta a' buon costumi ordita », addurrà a giusta letizia i suoi eroi cavallereschi. Astazio, re d' Ibernia, innamorato d'altra donna, commette ad un suo Capitano che uccida la Regina sua moglie, Arrenopia; un cavaliero la salva – ma credendola un uomo, poichè ella era senza chioma –, e l'ospita nella sua casa: il cavaliero ha nome Ipolipso, e la sconosciuta assume quello di Agnoristo. Il Re di Scozia, padre di Arrenopia, muove guerra ad Astazio per vendicare la figlia, e questa, con l'amico e salvatore Ipolipso, combatte fra le schiere del suo stesso marito. – La tragedia si apre con un dialogo fra *Ipolipso* e un *Sofo;* il generoso cavaliero si lagna dell' ingratitudine dell'amico, ch'egli salvò da morte e che ora sì malamente lo ricompensa:

Ha posti gli occhi addosso alla mia moglie,
Nè cessat' ha che la si ha fatta amica.

Il *Sofo* non vuole che venga a duello con l'amico: attenda prima la certezza; e intanto egli ragiona fra sè dei sospetti e della gelosia dei mariti: « l'istessa | Onestà della donna in lor induce | Opinion più strane, che non sono | I sogni degl' infermi ». Semne, la moglie d'Ipolipso è ora triste:

..... io fui la più felice
Donna che mai fosse congiunta ad uomo,
Son la più misera or, la più dolente,
Che si ritrovi maritata al mondo.

La fede, ella dice, « Sincera serbat' ho, serbata ho pura... », e non le vale: non sa quale cagione le renda ora avverso lo sposo: « Nol so, sol so dir che ria sorte | Tutta in amar volta ha la mia dolcezza ». Il Coro invoca che le ritorni felicità:

Io prego chi ha la cura
Del mondo, e i cori vede,
Che gli piaccia far fede
De l' amor, de la fede
Di quest' anima pura,
Si che possa menar vita secura.

Anche il Re si oppone al duello che Ipolipso vuol impegnare con Agnoristo; il quale intanto non vuole ancora sve-

---

(1) Cfr. la *lettera a G. P. Ponzoni*, ed. cit., pp. 32-33: il maggiore ostacolo pel Giraldi era questo, che Seneca « che quasi in tutte le sue tragedie avanzò... nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, *tutti i Greci che scrissero mai...* »! non avesse posto mano a tragedie di fin lieto: nondimeno qui il Nostro si fece coraggio e preferì l'esempio « *di Sofocle e di Euripide* ».

larsi: farà tutto chiaro a suo tempo « e muterà in gran gioia L'affanno d'Ipolipso e de la moglie ». Nella guerra, di cui giunge l'eco sulla scena, l'esercito di Astazio non ha fortuna; e tra l'azione incalzante, alcuni personaggi ricordano agli spettatori l'antefatto. Così un paggetto, graziosa figurina, tratteggiata con una certa rapidità e con garbo, vien narrando ad un Cameriere, come Arrenopia, appresa l'insidia del marito, si armò per difendersi dal Capitano che dovea ucciderla; ma il combattimento volgeva alla peggio, e la Regina sarebbe stata vinta, senza l'aiuto d'Ipolipso: – E perchè non l'aiutavi tu?, chiede il Cameriere, con un po' d'ironìa, forse; e il paggio:

Che potevo io? che non mettea ancor barba
E che disarmato era, su un ronzino
Di poca lena, e su un corsier Omosio (1)
Tanto alto, che col capo a le calcagna
Io gli giungeva a pena? con le grida,
Col dirgli male tutto quell'io feci,
Che far potei...

Le scene procedono un po' languide: Agnoristo sempre ci fa sapere che muterà tutto in gioia, per sè e per gli altri; Astazio le vuol bene, e ripensa anche alla *ben nata anima* della moglie uccisa; Ipolipso poi sembra un vagabondo, che gira coi suoi continui monologhi: ogni tanto l'autore lo caccia di scena, chè giungono altri personaggi; ma quegli ritorna, e dice sempre ch'è geloso, e che si arrovella di non poter venire alle mani con Agnoristo: oh, almeno finisse presto la guerra! Le scene son numerose, ma slegate, e a volte i disutili soliloqui si susseguono sfiaccolati, pedestri. Fra i due accampamenti nemici vanno e vengono i messi; si apparecchia una giornata decisiva, ma il Re di Scozia propone a quel di Ibernia ch'essi due soli combattano e sciolgano la lite; le discussioni approdano a ciò, che si affronteranno in campo tre cavalieri per parte: nell'esercito di Astazio gli eletti sono Neanisco, Ipolipso e Agnoristo, il quale annunzia che prima della battaglia esporrà grandi cose ai due Re. – Con la scena x dell'ultimo atto, da Limirico « città nobile d'Ibernia » passiamo al campo scozzese: ed è la sola volta che l'unità di luogo sia rotta nelle tragedie del Giraldi (2).

(1) Il capitano che combatteva con Arrenopia.

(2) La cosa era già nota al buon Quadrio; sulla fine della scena IX l'*Araldo d'Ibernia* è inviato da Astazio a Orgitò, Re di Scozia, e nella X è giunto e reca il messaggio: notiamo anzi ch'egli invita il Re, in nome d'Astazio, a *ridursi qui nel mezzo della campagna*, e sul fine della scena Orgito dice ai suoi: *Andiamo adunque;* nella scena successiva (XI) tutti si ritrovano insieme.

Probabilmente la scena comprendeva anche un tratto fuor delle mura: l'atto v era già avanzato, e l'autore non avea altro modo di finir l'azione; un messo avrebbe accontentato meno il pubblico, desideroso di assistere egli stesso alla soluzione così lieta, e di vedere tutti i cavalieri in punto, e due re con gli araldi, e col seguito... Così Agnoristo si disvela, figlia riconoscente ad Orgito, moglie amantissima ad Astazio, e fedele amico e regina amorevole ad Ipolipso; è tutta la filoginìa del Giraldi, quasi le molte sentenze congeneri sparse nelle sue tragedie (1) che vogliono avverarsi in un carattere gentile. – E chi, dopo tanta e così dolce felicità, vorrebbe dirsi scontento? (2) – Certo, veduto così, un po' di lungi e senza troppi versi del Giraldi, il dramma è interessante, e la figura di Arrenopia è così nobile e cara; e poi, quei cavalieri dovean portare sì belle armature!

Ma noi abbiamo percorso un buon tratto di tempo, oltre la metà del secolo: il Giraldi incomincia con l'*Orbecche,* ma nelle sue ultime tragedie, che son le più variate e complesse, gli giova l'*abbrivo* ormai preso del genere, per la sua stessa spinta. Dopo la rappresentazione e poi la stampa dell'*Orbecche,* le tragedie in Italia si schiusero copiose, a mucchi e da vari cespi: fuor d'immagine, si delinearono vari indirizzi, de' quali uno fu specialmente incoraggiato, e insieme seguito dal Giraldi. L'esempio dello Speroni – se non felice, autorevole a molti – accrebbe al dramma favore e diffusione: e, tra i primi seguaci, vediamone uno che par li fronteggi validamente.

---

(1) v. Bertana, *L'Ariosto, il matrimonio e le donne*, nella *Miscell. Graf.*, n. a pp. 181-82.

(2) Il Bilancini forse ammira troppo, e con lui tutti gli altri che tanto si giovarono del lavoro suo: alcuni passi meno scadenti della tragedia son registrati nella prefazione al vol. 5° del *Teatro italiano antico*, ove però l'autore finisce per lamentarsi, con un giudizio che trascrivo poichè ogni età ha la sua critica: « A che conduce la gelosia d'Ipolipso: a che la virtù di Semne: a che il consiglio del Sofo? Quale avvenimento fa accadere Arrenopia sotto le finte spoglie di Agnoristo, avvenimento, dico, il quale ecciti a meraviglia, desti a pietà, ne affezioni, e piaccia? Quale necessità costringe Arrenopia a svelarsi per quella, che è, solo nel fine della tragedia...? – Insomma, *dove è a che affrettasi* questa gente, con le sue passioni e i sospetti e le esitanze? – Ma non è almeno un po' di vita, un po' di svago? Oggi noi ce la prendiamo col Giraldi perchè non ci sa divertire abbastanza e non ci ha tessuto un dramma abbastanza vivo, serrato e vario: e, credo, abbiamo più ragione oggi.

DIFFUSIONE DELLA TRAGEDIA

L'« Orazia » di Pietro Aretino. — Le tragedie di Lodovico Dolce. — Imitazioni e derivazioni classiche. — L'elemento popolare nella corrente giraldesca. — La tragedia e la novella. — I soggetti storici contemporanei. — Tragedie e tragicommedie. — La legge delle unità. — Osservazioni sulla metrica. — Tragedie in prosa.

Pubblicata nel 1546, ristampata nel 1549 (1), l'*Orazia* di Messer Pietro Aretino raccolse qualche lode, ma non eccessiva (2); e visse per allora vita non lunga (3), chè, tra la reazione della controriforma, naufragò con le altre opere del già Divino; nè scosse l'oblio un travestimento che ne fu tentato sul principio del Seicento (4). Ritornò a gran luce nella seconda

---

(1) L'Horatia | di M. Pietro | Aretino || *Con Gratia et Privilegio* || [fenice] || *In Vinegia Appresso Gabriel* | *Giolito de Ferrari* | MDXLVI. La ristampa, del 1549, pure presso il Giolito; rarissime entrambe le edizioni. Modernamente la tragedia fu riprodotta secondo l'edizione del 1549; e rimase il dubbio che vi fossero diversità fra questa e la prima. L'Aretino infatti nella sua lettera a M. Trifone Gabriele, di Venezia, Maggio 1548, si mostrava tutto lieto delle lodi che questi avea fatte « all'Horatia, tragedia da me ricomposta, poi ch'io l'hebbi fornita di comporla, sì credetti al cenno, che mi faceste d'alcune sue durezze senza altro » (*Lettere*, ed. di Parigi, 1609, l. IV, c. 248*b*): così qualche bibliografo disse la 2ª ed. *migliorata d'assai;* e il Bongi (*Annali Giolitini*, vol. I, p. 133, cfr. anche p. 237) riteneva probabile che la 2ª ediz. contenesse riforme e correzioni; ma senza affermar nulla, mancando tuttora un confronto delle due antiche stampe. Ho fatto questo confronto, e assicuro che tranne lievissime mutazioni formali – e alcune son forse dovute ai tipografi –, la tragedia rimase proprio quella nella ristampa del 1549. Suppongo i consigli di Messer Trifone Gabriele anteriori alla 1ª ediz., consigli ortografici o di pura tecnica; e l'Aretino ne avrà fatto cenno anche tardi come un ricambio agli elogi dell'amico.

(2) Più che altro, quei mutui complimenti di letterati – ad occhi chiusi e d'interessata cortesia. – Di una tragedia di *Cristo*, se pur l'Aretino realmente la disegnò, certo non si vide nulla: cfr. Gauthiez, *L'Aretin*, Paris, 1895, p. 276; libro che preferisco ricordare per le opere che non ci sono. Ma ancora ad un soggetto classico, e per tragedia, pare, avea dovuto pensar l'Aretino, che nell'aprile del 1548 si diceva svogliato dal proposito d'una *romana Lucretia* (*Lett.*, ed. cit., l. IV, c. 169*b*, a Daniel Barbaro).

(3) Già nel 1588 l'editore parigino delle commedie dell'Aretino dichiarava che non poteva ristampare la tragedia (che chiama *Hortensia*), non essendo riuscito a trovarne copia.

(4) *L'Amore della Patria componim. scenico, ecc.*, del signor Giuliano Goselini. In Venetia, MDCIIII. Appresso Barezzo Barezzi. È semplicemente l'*Orazia* dell'Aretino, mutato il titolo, l'autore e poche espressioni che avevano urtato la Censura; *cieli* in luogo di *Fati*, *prudenza* in luogo di *Fortuna*, e simili. Vedi A. L. Stiefel, *Ein unbekannter Betrug im italienischen Drama des XVI Jahrhunderts*, in *Zeitschr. für vergleich. Litteraturgesch.*, N. F., V. (1892) p. 472 segg. Simili mutazioni di frontespizio per le commedie dell'Aretino, erano già state notate fin dallo Zeno.

metà del secolo scorso [1], quando già alcuni storici della letteratura avean ripreso con vivo interesse i libri di quell'ingegno così vario e così intenso e violento.

E la tragedia fu esaminata, discussa, giudicata oppostamente. D'un lato si passò dagli entusiasmi del Ginguené [2] a quelli del Canello [3], col grande nome di Shakspeare per insegna: quì, nell'*Orazia,* prima dell'Inglese, una tragedia storica a grande spettacolo, a grandi movimenti, « un dramma shakesperiano di larghe proporzioni », e, a parte il riscontro gigantesco [4], il maggior pregio scorto nell'*Orazia* fu questo forte alito di popolo « e di popolo romano », che pervade tutta l'azione con un verace e solenne colorito storico. Ma una corrente contraria [5], che ondeggiò specialmente nei compendi, cioè molte volte con giudizio sommario senza lettura, si oppose alla troppo alta estimazione, e dalle rapide frasi di spregio [6] giunse a vere e proprie cariche a fondo [7]. Con qualche

(1) Dapprima il Galletti la ristampò in Firenze nel 1855 nella tipografia Bonducciana e presso L. Molini, giovandosi dell'ediz. del 1549; e su questa del 1855 la tragedia fu riprodotta da M. Fabi, nelle *Opere di P. A.*, Milano, F. Sanvito, 1863, e dal Camerini, *Le Commedie e l'Orazia*, Mil., E. Sonzogno, 1875.

(2) *Histoire littéraire d'Italie*, T. VI, Parigi, 1813, p. 130. Al colore locale *tutto tragico e tutto vero* accenna pure il SALFI, *St. lett.*, Milano, 1834, vol. I, p. 224.

(3) *Storia della lett. ital. nel sec. XVI*, Mil., 1880, p. 225; cfr. G. SINIGAGLIA, *Saggio di uno studio su P. A.*, Roma, 1882, p. 190.

(4) Non sarà inutile ricordare come il Ginguené, cui si ritorna sempre per questo richiamo allo Shakspeare, avesse dell'autor d'Amleto una stima piuttosto scarsa. Era francese, e viveva tra gli echi della critica di Voltaire: quindi gli costava poco regalare al nostro cinquecentista una gloria, ch'era poi ben sollecito a sfrondare dinanzi a Corneille; col quale non ammette si possa far paragone! Ma Shaksp. « passe pour l'inventeur » d'un genere trattato dall'Aretino, e per di più si compiace di « grossièretés » e di licenze d'ogni maniera. Una sentita lode, e conoscendone il valore, intese dare all'*Orazia* il Canello. – Conobbe l'*Orazia* il Corneille? Lasciando le affermazioni gratuite, qualche riscontro di A. Cima (*L'Orazia dell'Aretino*, in *Propugnatore*, t. X, P. I, p. 40 segg.) non toglie ogni dubbio: lo STIEFEL (cit., p. 416) dopo aver veduto l'« Amor della patria » si accosta all'opinione affermativa del KLEIN (*Gesch. des Drama's*, vol. V, p. 563) – ch'era già del Napoli Signorelli – notando che i drammi italiani erano a que'tempi molto diffusi in Francia.

(5) Qui non voglio raccogliere tutti i giudizi pronunziati sull'*Orazia* nel sec. XIX, ma accennare rapidamente alla fortuna dell'opera; vedi una bibliografia abbastanza diffusa, sino al 1877, in A. CIMA, cit., p. 23 segg.

(6) Notevole per il nome di chi la profferì quella di F. De Sanctis, nella *Storia della letteratura italiana*, vol. II, p. 131: « gli riuscì una freddura, un mondo astratto e pedestre di cui non comprese la semplicità e la grandezza ». Il BERTANI nel suo recente libro *Pietro Aretino e le sue opere*, Sondrio, 1901, p. 308, cita l'articolo della *Nuova Antologia* (nov. 1880, p. 528) – ch'è lo stesso capitolo della *Storia* –, dubitando che il De Sanctis non abbia letto l'*Orazia*: letta forse, ma non com'egli soleva leggere.

(7) Vedi C. R. MASSA, *La Tragedia degli Orazii nelle tre grandi letterature neo-latine* in *Giorn. napolet. di filos. e lett.*, 1877, vol. 5°, p. 414 segg. e 6°, p. 30 segg.: un bell'argomento, ma una brutta trattazione; e O. FERRINI, *L'Orazia tragedia di Pietro Aretino* nella *Strenna Umbra*, del 1883 (Perugia, tip. Boncompagni); ristampa in *Primi saggi sul Cinquecento* (ibid., 1885); e citerò, se mi accade, da quest'ultima.

lieve prevalenza di biasimo o di lode – ma più di lode che di biasimo –, prevale ora un giudizio temperato, del quale dan saggio le più recenti storie letterarie e gli ultimi studi critici sull'Aretino (1).

Poniamoci di fronte a quest'opera, senza preconcetti. Noi ritroviamo davvero la tragedia degli Orazii (2): di tutta una famiglia, che tra i pericoli e le ansie e poi le feste della patria, sente combattuti gl'interni affetti, le proprie intime vicende, in parte congiunte e come dominatrici di quelle più vaste di Roma, in parte contrastate, insidiate, vinte. E tutti i suoi caratteri – Publio, Celia, Orazio – sono chiari e vivi, non immobili, ma animato ciascuno da una sua passione che soverchia le altre e di sè quasi le colora. Publio, il padre – che a taluno (3) sembrò il vero protagonista del dramma, e che certo è più d'ogni altro, se un protagonista si deve proprio indicare – è un cittadino integro, ama fortemente la patria, sente la fierezza e l'orgoglio dei suoi figli; Celia pure è romana, ma è la sposa del Curiazio, e il suo amore è semplice e intenso; Orazio, sopra tutto il soldato, ha un senso di giustizia a suo modo, ma violenta e per la sua parte: e si accende, e va diritto per impulso: non riconosce altro d'intorno.

Così da prima, mentre il combattimento si appresta e si svolge, è l'attendere angoscioso per la città; Publio mal sa frenare l'ardente animo di padre, ma non per debolezza di sentimento:

che Giove prego
Che vivo mi profondi ne gli Abissi,
Quando pur sia che del mio seme i germi
Per via men che d'onor salvin se stessi,
O in parte alcuna lor virtute manchi
All'alta oppenion di Roma tutta.

---

(1) Gaspary, vol. II, P. 2ª, ed. 2ª, p. 222. Flamini, *Cinquecento*, p. 261 segg. Creizenach, p. 409 segg. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, p. 163. Bertani, cit., p. 306 segg.

(2) La narrazione, come si sa, è tolta da Livio, l. I, cap. XXIV-XXVI. Per molto tempo si credette che il titolo indicasse Celia protagonista, e si ritrovò così difetto d'unità nell'azione: il Lanza (*Giorn. napolet. di filos. e lett.*, N. S. II, p. 349) diceva che la tragedia avrebbe dovuto finire con la morte di Celia, con qualche parola di perdono, per esempio, e ch'ella era contenta più di morire che di vivere! – Ma poi si riconobbe l'abbaglio: che tutta la famiglia fosse compresa nel titolo videro quasi contemporaneamente il Cominazzi, *La Fama del 1877*, 16 gennaio, in una recensione dell'ediz. Camerini, e il Cima, cit. pp. 38-39. Per i Cinquecentisti, non ci dovette esser dubbio: l'Aretino, nella dedica a Paolo III, scriveva « la presente tragedia in l'istoria degli Orazi e de' Curiazi », e similmente altrove.

(3) Primo, per quanto io ne so, A. Zenatti, in una sua recensione del Ferrini, cit., in *Rivista crit. della lett. ital.*, III, coll. 147-48.

E subito all'apparire di Celia varia l'intonazione, nell'ansia che non è minore:

Ch'io arda incensi, e ch'io accenda lumi,
E che rose, viole e gigli sparga,
Spiegando veli candidi e sottili
Sopra gli altari, in qual mi aggrada tempio,
Di Sacerdote in guisa, e sembri un d'essi,
Vuole il genitor mio saggio, e prestante;
Acciò che il Ciel si mova a far Regina
Roma d'Alba, che onor seco pretende.

E alla Nutrice che le dimanda se non le par giusto: no, ella risponde,

Onesta cosa e cara stata fora
Che procreata non mi avesse in terra.

Per le altre donne romane non c'è ora rischio che della libertà:

Ma io, io se Roma vince, perdo
Il marito dolcissimo, e i cognati,
E vincendo Alba, qual vincer potria,
Oltre il dominio della libertade,
Dei fratelli privata mi rimango.
. . . . . .
. . . . . e vi prometto e giuro,
Che mentre eglino fan mortal battaglia
Anco in me la propria anima contende.

Dobbiamo pur sentire com'ella parla:

Certo ch'anima e spirto e cor mi sono
Gli Orazi illustri, e i Curiazii soli:
Ma e vita e salute e membra e senso
E senso e membra e salute e vita emmi
Lo sposo mio, il mio sposo diletto,
Lo sposo, che io adoro, e s'egli more,
Anch'io morrommi, e viverò s'ei vive;

e com'ella raffigura sè stessa:

In massa tenerissima mi trovo
Ed in vivace imago essere impressa,
Non in terso diamante, o in diaspro
In forma d'alma Dea vaga scolpita.

Poi che si annunzia Orazio vincitore, Publio prima di gioire della vittoria, subito chiede:

E perchè non gli Orazii? adunque un solo,
Un solo adunque avrà il trionfo?...

Ed è narrato il combattimento, e alla gioia di Publio deve rispondere dipoi, a fronte del padre stesso, il dolore di Celia. Il padre può riprenderla in nome della patria; il fratello, ancora fremente della battaglia, non insuperbito, ma tutto lieto di una ferina gioia, non ammetterà resistenza di pianti, e poche parole basteranno a spingerlo armato contro la sorella stessa. L'interroga, come se non la conoscesse: « Chi sei, che teco parli e intanto piangi? | – Celia, nol vedi tu?... – Non t'intendo, che dici? parla, parla », ma subito irrompe: « Se la sorella mia Celia tu fussi... », ed ella stessa, col ricordo dello sposo affretta all'atto la minaccia:

Oraz. Ahi stolta!
Anc. Per le trecce dorate, per le chiome
Bionde e sottili, egli l'ha presa, e tira.
Nut. Anch'io voglio i dì miei, finir coi suoi.
Oraz. Indietro, indietro tutti. – *Cel.* O mio consorte,
Colui che a me ti tolse, a te mi manda.
Nut. Così era in sua sorte. – *Oraz.* E così sia.

Livio abbozza la scena (c. XXVI): « movet feroci iuveni animum comploratio sororis in victoria sua tantoque gaudio publico; stricto itaque gladio simul verbis increpans transfigit puellam ». L'Aretino – che segue sempre lo storico e ne raccoglie anche e mantiene i particolari dei riti integralmente [1], quasi temesse di smarrire qualcosa nella sua rievocazione –, riprende poi subito le parole d'Orazio che, ringuainato il coltello, torna sulla scena:

Vanne, o d'affetto maritale ingorda,
Col tuo pur troppo frettoloso amore,
Vanne al marito, che del Leteo fiume
Su la riva t'aspetta, vanne insana
Dimenticata dei fratelli morti,
Di quel che vive, e della Patria, e d'altri:
Ma tal finisca chi osarà più mai
Pianger la morte dei nimici nostri (2).

---

1. Cfr. Livio, c. XXIV, e nell'atto I della tragedia il racconto di Marco Valerio feciale, e poi, negli ultimi atti, tutto il procedimento del giudizio.

2. Livio: « abi hinc cum immaturo amore ad sponsum » inquit, « oblita fratrum mortuorum vivique, oblita patriae: sic eat quaecumque Romana lugebit hostem ».

Poi ch'egli l'ha uccisa, gli sovrasta il castigo: e noi sentiamo che da questo punto il padre è unito a lui per procurargli ad ogni costo la salvezza [1], cercando aiuti e giustificando calorosamente l'impeto del figlio dinanzi al popolo, il quale di qui innanzi circonda l'azione, e sulla scena discute, ampio e ondeggiante: codesto « personaggio dalle molte teste » [2], donde l'ha tolto l'Aretino? Si potrebbe ricordare che nelle altre tragedie vi son cori di cittadini e i personaggi si volgono al popolo; ma quel popolo fa da spettatore, da didàscalo sulla scena; questo, di Roma, agisce e si commuove e sentenzia. Il dramma della famiglia non termina con la morte di Celia: ora, nella città salvata, i superstiti devono salvare sè stessi - chè Publio vive della vita del figlio - con l'assoluzione del fratricida.

Vediamolo questo violento, scolpito:

Orazio di persona grossa e grande,
D'ulivigno color, ma grato a l'occhio,
Composto, come sai, d'ossa, e di nervi,
Però la testa in nessun lato pende:
Con quel suo non so che, il qual si adossa
Si ben, ch'animo par tutto, e fortezza:
Nel conspetto del Re senza far motto
Stavasi allor ch'io dove stava giunsi:
E rincontrando i suoi con gli occhi miei
Sorrise, e sorridendo parve il sole,
Che tra i nuvoli a un tratto nasce e more:
Poi ristretto in le spalle il ciel guardando
Parea dir, pugna tu mò per la patria.

---

(1) Spurio: Io ammiro di Publio che si oppone
Con la costanza dell'animo integro
Tra il caso occorso, e il pericol seguente.

(2) Flamini, *Il Cinquecento*, p. 262. - Non dimentichiamo però che l'Aretino aveva immaginato il suo personaggio come una vera folla addensata sulla scena; nell'atto IV, i Duumviri accennano:

Ecco là nella piazza lunga e lata
Qui dirimpetto il popolo che appelli:
Ecco venirne a noi gran parte in fretta.

Fra le molte accuse che il Ferrini muove alla tragedia v'è questa (p. 61), d'aver « composto il coro di Virtù, anzichè del popolo romano, del quale *sconciamente* si è fatto un personaggio »; ma il coro della Virtù non serve che a cantare brevemente gl'Intermedii: il coro si può dir soppresso qui, se badiamo alle cose e non ai nomi, o vi è il vero *coro* in un altro senso, che partecipa all'azione, v'influisce col suo sdegno e col suo voto, con la sentenza.

E fra il suo popolo:

Ma egli stassi alle gran turbe in mezzo
Di scoglio in guisa, che nel mar risiede
In se stesso eminente: ed i giudicii,
Che diversi si fan sopra di lui,
Simiglian l'onde, che percosso che hanno
I fianchi del gran sasso, il petto, e il dorso
Riedano indietro, e in verso lui tornando
L'assaliscan di nuovo; e sin che dura
Le tempesta, non ha tal guerra pace (1).

Ed alcuni altri passi, che per i lor pregi vanno a solo conto dell'Aretino, voglio presenti al lettore: chè può sembrar facile in chi tesse un'analisi descrittiva il passaggio alla rappresentazione di sentimenti più intensi e più efficaci che nell'opera esaminata non sieno, con lo scoprimento di bellezze che l'opera suggerisce appena: qui le espressioni son tutt'uno con l'affetto che le suscita. Quando i Duumviri ordinano di legare Orazio, Publio stesso respinge il littore:

Publ. Chi condanna al morire Orazio, dite?
Duum. La legge che bisogna ch'altri osservi.
Publ. Non è legge veruna in Roma ancora.
Duum. Il duol t'occupa sì che il senno stempri.
Publ. Sì voi, che vaneggiate per parervi
Che la legge ci sia, errando forte;
Ma nè Re, nè decreto, nè Senato,
Nè libertà da che il mio figlio in campo
Coi nemici affrontossi ha Roma avuto.
Perocchè tutto è ito dependendo
Nella spada di lui, nel valor suo.
Che se punto minore oggi appariva,
Senato, libertà, Rege e decreto,
Era a noi Alba.

Il padre si fa per questo suo figlio crudele alla fanciulla

---

(1) E nel v atto dice la parte del popolo ch'è sulla scena:

Ecco il Littor, Littore, Orazio chiama,
Che si sta dalle turbe [illegible]
Come là sotto il superbo arco vedi.

Questa percezione immediata dell'imagine con la vivezza inquieta dell'espressione, è pur delle commedie; e vedi, soprattutto per quel tono, quell'aria d'esaltazione che avvolge i personaggi, alcune giuste note di D. Grasso, *L'Aretino e le sue Commedie*, Palermo, 1900, pp. 171-72.

morta (1), e rappresenta Orazio – come lo sente – in balìa della sua età indomabile:

La gioventù debbe scusare Orazio:
La gioventù furor della Natura,
Che in l'esser suo, un caval fiero sembra,
Dai legami disciolto in un bel prato,
Che, in se ritroso, la giumenta vista
Nei campi aperti, alza su i crini folti,
Le nari allarga, e la bocca disserra,
Fremita, ringe, calcitra e vaneggia.
Poi dopo alcuni salti e forti e destri
Mosso il gagliardo e furioso corso,
Nè precipizio, u' traboccar si possa
Nè tronco, dove dar di petto debbia,
Nè sasso, o altro ivi in suo danno guarda.

L'*Orazia* ha dunque una sua vita interiore, concepita con forza sullo sfondo di Roma, storica come l'Aretino la sentì; egli trasse la sua tragedia dalla figurazione vivace, che alla sua mente era apparsa di tra le pagine di Livio, e volle che i personaggi si movessero e parlassero secondo quel suo concetto. In questo senso dobbiamo intendere ciò ch'egli scrive nel Prologo: « Ma il tutto tra voi | Considerate, e poi | Giusta sentenza dando | Circa lo stil di sì preclara istoria, | Acciò chiaro s'intenda | Se più mertano in se lode di gloria | De la Natura i discepoli o vero | Gli scolari de l'arte ». – *Circa lo stil:* sia che tratti proprio dello *stile,* o in genere del *carattere,* della natura del componimento, per me è certo che l'Aretino non ha voluto disprezzare negli *scolari de l'arte* le regole fondamentali della tragedia, come le unità e la divisione; libero, non ribelle, e ognun sa per quanto tempo ancora quei precetti sien sembrati a non piccoli spiriti *razionali* e *naturali.* Ma egli significava così un' ispirazione diretta e un libero modo di coniare e di atteggiare i propri personaggi; non secondo i modelli (2): non la *Tullia,* per es., d'uno scolaro del-

(1) Quando ne dice *insolenti* quelle lacrime « che aveano invidia alla romana gloria ».

(2) A. Virgili (*Francesco Berni*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1881, p. 117) trova « accanto alla solita broscia aretinesca » tratti veramente belli e notabili, e poi osserva: « l'Aretino, con tutta la sua ignoranza, sembra aver avuto più vivo il sentimento dell'antichità Romana, di tanti e tanti letteratoni del secolo ».

l'arte, che intarsiasse nella favola romana le scene della greca Elettra [1]. – Prima i grecizzamenti; il nuovo indirizzo: l'*Orbecche* e la *Canace;* intorno, le tragedie di Lodovico Dolce; – questo io volevo in modo ben chiaro: notare la concezione di un vero dramma, fra mezzo alla fiorita dei saggi... teorici e retorici. Ed ora sono il primo a riconoscere che l'*Orazia* ha difetti di sceneggiatura, e qualche lungaggine, e artifici di parole; che il *deus ex machina* della voce divina « udita per aria » non è il miglior modo per risolvere la tragedia: sebbene in fondo sia più un difetto formale, che reale, poichè non reca decisioni inattese o avvenimenti soprannaturali, ma solo piega al giogo l'ostinazione di Orazio [2]. L'ossatura si mantiene vigorosa in una forma grezza, – spesso anche trascurata [3]; e si respira.

Lodovico Dolce, l'infaticabile poligrafo, che traduceva e *arricchiva di nuove bellezze* le grandi opere dell'antichità classica, e ne veniva coniando e foggiando egli stesso di nuove, non meno belle degl' illustri esempi dopo la sua riduzione, non volle trascurare la tragedia: ne divenne presto un assiduo cultore, e accelerò il passo, perchè delle sue composizioni fosse ragguardevole, se non altro, il numero [4]. Studiò Euripide – ma

---

(1) E a questo suo pensiero io riconnetto l'espressione « Tragicomedia de gli Horatii e Curiatii » ch'è nella lettera dell'Aretino a Pier Luigi Farnese, di Venezia, 8 luglio 1546, pubblicata intera da A. Cappelli in *Atti e Mem. RR. Deputaz. St. Patr. Prov. Modenesi e Parmensi*, III. (1865), p. 87, n. 2: i personaggi gli parevano più al naturale che nelle tragedie contemporanee (v. per es. come la Nutrice discorre familiarmente de' mali della vita in princ. dell'atto III), e nella tragedia questo poteva allora sembrare un aspetto comico; dramma di una famiglia, più che di re, di personaggi al colmo degli onori e dello stato. Ma ciò non vuol dire che debba sembrare *comico* a noi: e ha ragione il Bertani (p. 312 n.), che di comico nell'*Orazia* non c'è proprio nulla.

(2) Il che l'Aretino avrebbe certo potuto aggiustare diversamente (v. Ginguené, loc. cit.), sol anche seguendo Livio.

(3) Nella tragedia son vari passi uguali o somiglianti a quelli d'altre opere dell'Aretino, e il Bertani (p. 319 n.) ne pose alcuni a raffronto; l'Aretino proseguiva nell'*Orazia* – e sappiamo come la stimasse più di tutte le altre sue cose insieme – una ricerca di stile ampio ed elevato, di cui la prosa delle *Lettere* ha più volte efficacissimi scorci: ricorderò anch'io quel passo delle Lettere (ed. cit, l. IV, c. 39*b*) – al Molza, dopo la morte del cardinale Ippolito de' Medici –, che ritroviamo men bello nella tragedia: « Sopra tutto chiaritemi in che maniera il suo cuore smisurato poteva capirgli nel seno, non capendo nel mondo ».

(4) v. E. A. Cicogna, *Memoria intorno la vita e gli scritti di Messer Lodovico Dolce lett. venez. del sec. XVI*, in *Memorie I. R. Istit. Veneto di sc. lett. arti*, vol. XI, Ven., 1862; per le tragedie, p. 95 segg., e nella bibliografia, p. 117 segg. Lo scritto di R. G. Kretzschmar su *L. Dolce*, è una dissertazione per laurea di filosofia (Lipsia, 1886, König u. Freter) e tratta del Dolce come pedagogista, con pochi e non importanti cenni sull'insieme degli scritti suoi (p. 7 segg.).

forse non nell'originale, poichè è dubbio che conoscesse il greco — e soprattutto Seneca; e mise insieme versioni libere e imitazioni servili: incominciò col pubblicare l'*Hecuba* « tratta da Euripide » nel 1543, e, nello stesso anno, il *Thyeste* « tratto da Seneca ». Le quali tragedie egli considerò fra le sue; così l'edizione giolitina del '60 (1), riprodotta da Farri nel 1566 in un volume men raro, ma scorrettissimo, comprende sei tragedie del Dolce, *Giocasta* (da Euripide), *Thieste* (da Seneca), *Medea* (da Euripide), *Ifigenia* (in Aulide, da Euripide), *Hecuba* (da Euripide), e la sola *Didone* veramente originale. Nel 1560 pure, dai Sessa, uscì la vera *traduzione* di tutte le tragedie di Seneca. Si aggiunsero la *Marianna,* pubblicata nel 1565, originale anch'essa, e *Le Troiane,* nel 1566, tolta da Seneca.

Quando il Dolce rifà per suo conto le tragedie, dice che si giova dell'invenzione e sceglie il meglio, senza obbligarsi a cosa dell'autore imitato (2); ma nel fatto segue la trama abbastanza da vicino, vi raffazzona su le scene, e, come in quasi tutti i suoi lavori di questo genere, tira giù di pratica. In ciò lo conforta e sorregge un pensiero:

Se l'autor non giunge a pieno
Col suo stile all'altezza che conviene
A' tragici Poemi, egli v'afferma
(Con pace di ciascun) che in questa etade
Fra molti ancor non v'è arrivato alcuno (3).

Se confrontiamo il *Thyeste* pubblicato prima dal Dolce con quello che si trova fra le traduzioni di Seneca, le differenze sono semplicemente di forma, direi quasi di metrica: nell'uno prevale l'endecasillabo, nell'altro il settenario corre via, ronzando monotono; ma la distribuzione delle scene non muta; la ferocità delle descrizioni non sappiamo dove sia maggiore, chè nell'uno e nell'altro l'originale già disgustoso offende anche più, diluito così fiaccamente (4). Poichè se la frase o la parola,

---

(1) Per una bibliografia compiuta delle prime ediz. e delle ristampe, v. Cicogna, loc. cit., e Bongi, *Annali giolitini*, vol. I, pp. 51-52-328, e vol. II, 25-93-211-238. Cfr. Fontanini-Zeno, *Eloq. ital.*, pp. 474-75.

(2) Vedi la dedicatoria delle *Troiane*, di cui ho presente l'ediz. In Vinegia, appr. G. Giolito De' Ferrari, 1567 (è la stessa 1ª ediz., 1566, variato il frontispizio: v. Bongi, II, 238).

(3) Prologo della *Giocasta.*

(4) Ma assai peggiore è in alcuni punti la riduzione: ad es., sulla fine del 4° atto, quando il Nunzio (per errore, a c. 55' dell'ediz. Sessa, par che continui il discorso del Coro) descrive l'inumano banchetto di Tieste, la tragedia del Dolce supera in volgare bruttezza la traduzione.

latina non trova subito quanto le corrisponda in italiano, il Dolce gira la difficoltà e accresce le frasi e le parole: tanto più che il verso vuole anche le sue sillabe. I rifacimenti e le versioni del Dolce mantengono così un valore che si potrebbe dire *bibliografico,* in quanto concorsero a divulgare dalle officine veneziane le antiche tragedie, e quelle che furono certo fra le più lette di Euripide e di Seneca: ma valore d'arte non pretendono averne. A cercar bene, qualche verso schietto e fresco giunge a balenare qua e là, e, nelle tragedie specialmente derivate dal greco, non si smarriscono del tutto certe graziose immagini, e belle mosse dei personaggi: così, s'io non vedo male, nell'*Ifigenia,* così in qualche parte dell'*Hecuba.*

Chè il Dolce, in fondo, – reso un po' antipatico a noi moderni da quella sua sfacciata prontezza nel voler far di tutto, nel rimaneggiar tutto, nell'imporre sonori titoli ed attributi ad alcuni lavoracci affrettati, e compiuti soltanto pel commercio – non era privo d'ogni gusto, e nella drammatica giungeva a sentire la forza di alcuni caratteri. Le sue commedie hanno pregi di vivezza, e delle sue tragedie originali più vale quella che meno imita.

Nella *Didone* (1) « il soggetto è tolto secondo la favola finta da Virgilio, e non secondo la verità dell'Historia » (2), e anche qui l'autore dichiara che alcune cose muta ed altre aggiunge. Cupido in forma di Ascanio fa il prologo (3), e nel primo atto Didone confida alla sorella i suoi timori, e la visione che l'impaurisce: il Coro di donne cartaginesi commenta quei discorsi, e notiamo nelle sue parole le rime frammiste, come a seguire docilmente il senso, spiccando il periodo:

Questo sogno dimostra
Se 'l ciel non ci soviene
Che l'allegrezza nostra
Tosto si cangi in pene.
Nè son fallaci ogni hora
I sogni...

L'ombra di Sicheo viene insieme con Cupido; questi la guida, che riapparisca alla vedova: « Vedrai i begli occhi chiari |

(1) 1ª ediz. Venezia, presso i figliuoli d'Aldo, 1547.
(2) Parole del Dolce, nell'Argomento premesso alla Tragedia.
(3) Per la maggior parte settenari, con frequenti rime baciate, ed anche ricorrenti di poi. Il Bosco (cit., II, p. 26) suppone che questo del prologo abbia giovato al Tasso per quello dell'*Aminta:* ma io non saprei decidere.

Che fur tuoi lumi e specchi, | E lor veggendo a quelli | Mostra la morta tua pallida imago... ». - Acate vuole indurre Enea a seguire il volere degli Dei e abbandonare la spiaggia africana; ma l'eroe non vuol essere un ingrato, e non vuole abbandonare Didone: dopo tanto opporsi però, quando Acate gli espone il disegno della partenza occulta, osserva che a lui questo non sembra *agevol calle:* e se Didone disperata morisse? Egli non ne avrebbe più pace:

Ch' a me parria quell'anima gentile
Haver dal nodo de le membra sciolta.

Acáte vince l'indeciso, che pur sente la grandezza dell'amore di Didone, ma è un debole, o meglio, non è dominato così fortemente dagli affetti da sacrificar loro i disegni più alti che gli sono commessi: il pio Enea, con giusto riflesso virgiliano. Non seguirò gli oscuri presagi e i vaticini, e i segreti apparecchi della partenza: ma v'è una scena bene impostata fra Enea e Didone, quand'ella ha saputo che l'amante vuole abbandonarla. Didone, che si giova assai delle parole del gran poema latino, è appassionata, e la sua ira scoppia vivissima e poi si smarrisce nell'intenso dolore. - La condotta dell'azione, poichè Enea al principio dell'atto IV è già partito, è un po' stanca sul fine: alla morte di Didone - Virgilio è tradotto a dirittura -, si aggiunge ancora quella di Anna, e la tragedia è finita; non un' altissima tragedia, e neppur terra terra (1).

Più originale, e più importante la *Marianna,* ch'è infatti la più nota e discussa fra le tragedie del Dolce (2); il soggetto è tolto da Flavio Giuseppe (3), e s'impernia sulla gelosia di Erode per la moglie Marianne; per la prima volta questa fiera passione forma di sè tragedia (4), ma era veramente la tendenza del tempo, di scorgere il dramma nei caratteri violenti,

(1) Con la *Didone* del Giraldi, anteriore di molti anni, questa s'incontra solo nelle comuni derivazioni da Virgilio. All'uno e all'altro rimase sconosciuta quella del Pazzi; la quale forse, con tutti i suoi passi tradotti dal latino, rappresenta una concezione più propria dell'autore, che non sieno del Giraldi e del Dolce le rispettive *Didoni;* nelle quali è più stretto, più chiaro il comune tentativo di fedeltà al modello classico, accomodato nelle figure e nelle partizioni di un dramma *moderno* (v. MILANO, op. cit., pp. 52-53, BIANCALE, p. 52 segg.). Nei particolari dell'azione, il Dolce ha recato qualche maggior mutamento, specialmente alla catastrofe.

(2) Fu in Venezia composta, recitata e pubblicata nel 1565 (pel Giolito).

(3) *Antiq. Jud.*, l. XV, cap. 3°, 8°, 9°. La 1ª ediz. era uscita a Basilea nel 1544.

(4) v. LANDAU, *Die Dramen von Herodes und Mariamne,* in *Zeitschr. für vergleich. Litteraturgesch.*, N. F., VIII, p. 184.

negl'impeti selvaggi, nelle soluzioni sanguinose. La *Marianna* fu giudicata da alcuni un modello di tragedia, – da altri, una fra le tante sconciature drammatiche del Cinquecento (1); discordie e contrasti frequenti, per le opere che hanno un valore relativo al genere e al tempo, e nelle quali è facile trovare qualche mossa un po' vivace come delle parlate debolissime, e, se vogliamo, ridicole. Ma trovar delle brevi parti un po' belle o un po' brutte non ci permette ancora un giudizio di lode o di biasimo per l'opera d'arte, che rinchiude la sua vita un po' più addentro; così in questa tragedia del Dolce, i difetti sono moltissimi, non mancano i tratti buoni ed i versi passabili; ma se ha fatto pensare e discutere, non è certo nè per gli uni nè per gli altri, sì per il vago abbozzo di una passione umana colta nella sua pienezza. Il Dolce ha ben segnato alcune linee della gelosia, e il tormento dell'animo ove s'annida e della donna innocente che ne è vittima: Herode ama sua moglie violentemente, ma pur crede senz'altro alle accuse che Solome sussurra contro di lei:

> Marianna, io terrei perder il Regno,
> E insieme rimaner mendico e nudo
> Prima, ch'aver cagion, come n'ho troppa,
> D'imputarti, o crudel, delitto alcuno.

e poi, alla carlona:

> Ma sol dirò, che, se di cuor amando,
> L'uom si fa degno di venire amato;
> Tu, Marianna, sei tenuta amarmi
> Più che moglie giammai consorte amasse.
> Et a l'incontro disleale e ingrata
> Procuri crudelmente or la mia morte.

Marianna è offesa, chè l'amò sempre, e fece male, ella dice, « perchè so che voi | Mai di me non amaste, altro, che 'l corpo »;

1. Fra i primi ricordo come i più entusiasti l'autore del ragionamento innanzi al vol. v del *Teatro ital. ant.* (p. 36 segg.), che considera la *Marianna* come una gloria per la nostra nazione, e le tributa ogni lode; e il Canello (*Storia lett. it.*, cit., p. 232), che vede in Erode l'embrione di Otello, – e è pur in Marianna, ben osservando, si può scorgere il primo profilo di Desdemona –: egli pone questa tragedia con l'*Orazia* sopra tutte le contemporanee; ad Otello aveva pensato anche il Klein (*Gesch. des Dr.*, cit., v, p. 397). Molta ammirazione dimostra il Landau (cit., p. 194 segg.); ma il Gaspary (ed. cit., p. 222) rimane freddissimo, e il Flamini (*Cinquecento*, p. 155) riconosce nella *Marianna* una delle tragedie più caratteristiche della maniera senechiana, ma senza sviluppo di caratteri, senza nessuna motivazione; un giudizio sfavorevolissimo, in Biancale (cit., p. 216 segg.).

ma Erode nega: altre avrebbe potuto averne, e forse più belle, e lei stessa, senza il matrimonio:

Ma volsimi ad amarti, immaginando
Che dentro avessi l'animo sì bello,
Come di fuor mi si mostrava il volto.

E Marianna gli ricorda i dubbi, i sospetti continui e ingiusti:

Cangiai l'animo mio sforzatamento,
E desiai più volte di morire
Per uscir degli affanni, in che sì spesso
La vostra instabil mente mi ponea (1).

E di questo nuovo e più pungente sospetto, suscitato dall'invidiosa sorella di Erode, è fatto tutto il dramma, cui non manca così l'azione viva e commovente. Il re non ha indizi precisi della colpa di Marianne; confuso, per la sua natura tirannica, per la stessa passione, che gli avea fatto ordinare, prima della partenza per l'Egitto, che la moglie fosse uccisa quand'egli avesse dovuto restar nell'impresa, egli si rappresenta naturalmente come incerto ed insidiato ogni suo bene; nel fondo dell'animo, per quanto s'irriti ed imprechi, è convinto che la moglie non possa amarlo, è già disposto, forse anche per i suoi delitti contro i parenti di lei, a scoprirla un giorno ingrata e nemica; e quando Solome gli racconta che Marianne ha tentato il coppiere perchè lo avvelenasse, e ch'è giunta tropp'oltre nell'intimità con Soemo, l'innata sua gelosia, ancora informe, esce d'un balzo a dominarlo per questa via. Egli è attento, ansioso, alle parole di Marianne e di Soemo, per coglierví la persuasione della verità; ma quando pure ha appreso dal coppiere che il supposto avvelenamento è un'invenzione della sorella e Soemo ha dimostrato nelle sue difese ogni probabilità d'innocenza, nemmeno la tristezza di Marianne, che invoca la morte per uscire dalle persecuzioni di un amore disordinato e penoso, e con una spontanea accortezza non rimpiange nella fine di Soemo se non la commessa ingiustizia, non basta ad impedirgli la vendetta ormai stabilita: la gelosia non si acqueta, non si snebbia fin che il suo male non sia tutto compiuto. Allora, quando non v'è più tempo alla salvezza, egli vorrebbe ritener dalla morte la donna che ha amato tanti

(1) V. nell'atto II [sc. 3ª].

anni; perseguire ancora il desiderio di un amore fiducioso, d'una vita placata e felice [1]; « S'io credessi con l'anima trovarti | Di là, donde giammai non torna alcuno | A me non sarìa cosa acerba o grave | Con le mie proprie mani aprirmi il petto » [2]. Ma certo egli non potrebbe raggiungerla in cielo, e sulla terra non gli resta che onorarne il *leggiadro corpo* e serbarne poi sempre la memoria dolorosa. Disegno questo, che le scene traducono ed avvivano scarsamente, perchè le figure della tragedia non acquistano per la nuova trama caratteri veramente nuovi; e il male fu anche, pel Dolce, di aver gettato quella passione in un carattere e come in un ambiente feroce ricercando soprattutto la fosca vendetta e molto spargimento di sangue: l'influsso di Seneca rimane, oltre alcune particolari remiscenze dell'*Ottavia*, nel disegno e nelle descrizioni della catastrofe; e, con Seneca, l'esempio dell'*Orbecche* grandeggiava dinanzi a quei tragici. Così allo scarso sviluppo psicologico della sua buona concezione, il Dolce congiunse quella brutalità morale cui già si era esercitato nelle traduzioni dal latino [3].

L'opera drammatica del Dolce, comunque venga giudicata, conserva per noi un'altra importanza; mirò al teatro, e destò interesse e favore nel pubblico per le rappresentazioni tragiche: Tiberio d'Armano, un attore, dedicando al senatore Stefano Tiepolo l'edizione aldina della *Didone* (1547), ricorda che in quel carnevale il padre suo aveva avviato il gusto del pubblico veneziano alle rappresentazioni tragiche, con l'opera appunto del Dolce, recitata due volte [4]. E la tragedia fiorì in-

(1) Vedi la scena fra Erode e il Consigliere in fine dell'atto III.

(2) In fine dell'atto V.

(3) L'argomento fu ripreso più tardi da Marco Montano in una tragedia di pochissimo valore: l'*Herode insano*, rimasta inedita fino al 1898, anno in cui la trasse agli onori tipografici A. Gregorini (Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898). Questo dramma comprende più largo periodo, ed ha soprattutto l'aspetto d'una tragedia sacra (cfr. E. Proto, rec. in *Rass. crit. lett. ital.*, V, pp. 40-41): i personaggi son numerosi, il profeta Elia fa il prologo, v'è fin Lucifero travestito da moro. L'unità di tempo è violata senza scrupoli, ma, io credo, per la stessa influenza delle rappresentazioni sacre; è un dramma a tinte forti, che vuol interessare il pubblico, e risente anche di certi atteggiamenti delle commedie spirituali del Cecchi, quando vengon persone di mediocre condizione a ragionare di ciò che avviene in Corte, e cercan di conoscere come le cose andranno a finire, fan congetture e discutono.

(4) Alla seconda recita non sappiamo che sia avvenuto per apportare « quasi tragico succedimento »; forse la caduta di un'impalcatura. – Nell'*Aretino ovvero dialogo della pittura* del Dolce (ed. Daelli, p. 25) si allude ad una rappresentazione dell'*Ifigenia*, anteriore di *alcuni anni*, e poichè il dialogo uscì in Venezia nel 1557, la recita risale forse, come si nota per altre tragedie del Dolce, all'anno stesso della pubblicazione (1551).

fatti su quelle scene; varie testimonianze ci affermano che non esagerava di molto il Dolce, rivolgendo alle donne veneziane, innanzi alla *Medea,* quel prologo, ov' è detto fra l'altro: « Le commedie sono | Tralasciate per tutto, e'n vece loro | Con mesto suon di lagrimosi versi | Vengono le tragedie a farsi udire; | Chè se questo non fosse, innanzi a voi | Scenici giuochi appresentati havremmo | Com'altre volte; il che più agevol fora; | Chè più agevole è certo il mover riso | Che tristezza in alcuno » (1). Nel 1565 la *Marianna,* allora composta, fu recitata nel palazzo del Duca di Ferrara a Venezia (2), dopo ch'era stata provata « senza musica, scene e vestiario apposito » in casa di Sebastiano Erizzo dinanzi a 300 gentiluomini (3). L'anno seguente fu la volta delle *Troiane,* e con la musica di Claudio Merulo si vollero anche gli intermedi, che il Dolce si lasciò indurre a scrivere, sebbene l'esempio degli antichi non permettesse che i cori (4).

Il Giraldi e il Dolce furono i due grandi divulgatori della tragedia, che, entrata ormai nel numero degli spettacoli, stabilì, insieme con la commedia, le forme della drammatica moderna: questa si sviluppò in seguito, come ogni fatto letterario, come ogni fatto umano, ma ne' suoi gradi, e sempre su quella trama.

---

(1) L'ultima commedia del Dolce, il *Roffiano*, ch'è un plagio della *Piovana* del Ruzzante, fu pubblicata nel 1551 (cfr. Salza, *Delle Comm. di L. Dolce*, Melfi, Liccione, 1899, p. 136 n.). E in Venezia la classe alta prese a gustare in quel tempo il lusso delle rappresentazioni tragiche; il Sansovino ce ne ricorda una ricchissima ordinata nel 1562 dalla Compagnia della Calza (ch'era allora l'*Accesa*), e più avanti richiama le « Tragedie con grandi apparecchi, composte da Poeti antichi, o da moderni, alle quali per la fama degli apparati, concorrevano le genti estere, et circonvicine per vederle et udirle »; *Venetia città nobilissima et singolare*, In Ven., App. Iac. Sansovino, 1581, c. 152b e 169a (cfr. V. Rossi, *Le lettere di M. Andrea Calmo*, Torino, 1888, p. xxxv, ove appunto a questo disuso delle commedie si attribuisce il ritiro del Calmo dall'arte). Ma il dispendio stesso dovea frenare la nuova corrente, e verso la fine del secolo, nei *ridotti*, tornavan buone le commedie e « altri più lieti, et honorati diletti ».

(2) Il Ginguené confonde, parlando di due rappresentazioni a Ferrara (ed. di Milano, P. E. Giusti, 1821, t. vi, p. 74), e lo segue il Bilancini (op. cit., p. 140).

(3) Queste notizie ci son date dal Dolce stesso nella dedicatoria della *Marianne*, ed. Giolito, 1565 - al Magnif. e Virtuosiss. M. Antonio Molino, che l'aveva esortato a scrivere quella tragedia: era un attore che avea introdotto nella recitazione la *varietà dei parlari* col greco e col bergamasco; e su ciò è da vedere il *Manoli Blessi*, dello stesso Molino.

(4) Gl'intermedi son pure riprodotti nelle prime stampe della tragedia; si collegano per il soggetto e i personaggi con l'azione principale: nel 1° alcuni troiani discorrono col Coro della disgrazia della patria, nel 2° appariscono Plutone e « alcune ombre d'uccisi Troiani »; nel 3° Nettuno nel concilio degli Dei mostra la sua gioia perchè Troia fu distrutta ed arsa; e altri Dei, principali Venere e Giunone, sono nel 4°.

L'esercizio di uno strumento suggerisce di per sè le modificazioni che possono renderlo più agile e più robusto: e nella drammatica non è male che si lavori da molti e che i nuovi saggi si cimentino al pubblico. Il gran numero di tragedie della seconda metà del Cinquecento è cosa morta, e quasi fastidiosa per noi: ma senza quel risorgere della tragedia, spiegheremmo noi la tragicommedia, che seppe vigoreggiare così rapidamente? La stessa favola pastorale dedusse i suoi atteggiamenti dalla tragedia in molta parte, tolse a dirittura dalla tragedia i metri che sonaron poi così dolci.

La tragedia di stampo greco non andò smarrita con la prevalenza di Seneca; ma rimase un po' più chiusa nei libri e nelle accademie; quanto al periodo che ora discorriamo, o si limitò a volgarizzamenti non molto felici, oppure si confuse con la stessa imitazione latina. Se guardiamo ai volgarizzamenti, e alle riduzioni (1) primeggiò allora l'*Edippo* di Giovanni Andrea dell'Anguillara (2). La fedeltà non era fra i meriti dei traduttori cinquecentisti; ma nel libero rimaneggiamento, quando l'opera d'arte originale è compresa, sentita giustamente, la sua bellezza, se non si manterrà intera nella traduzione, conserverà qualche raggio di luce o almeno non verrà snaturata; quando invece lo spirito animatore di essa è interamente frainteso, il riduttore ad ogni aggiunta sfregia; i caratteri primitivi gli si offrono sotto un aspetto fallace, ch'è prodotto dalla sua scarsa conoscenza storica, o dai preconcetti artistici e morali (3). La tragedia, più che attraverso

(1) Oltre il Dolce, ricordo l'*Hecuba tragedia di Euripide Poeta greco tradotta in lingua volgare per* Giovambattista Gelli (senza note tipogr.), la *Medea* di Maffeo Galladei (Venezia, Grifio, 1558), che aggiunge alcuni personaggi all'azione di Euripide, la *Fedra* di F. Bozza (Venezia, Giolito, 1578), un *Ippolito* di Ottaviano Zara (1558), la *Thesida* (ch'è un *Ippolito*) e l'*Antigone* di G. P. Trapolini (Padova, L. Pasquati, 1576 e 1581), ed altre ne incontreremo per via. E' qui fuor di luogo un elenco bibliografico, cui dovrebbero servire le *drammaturgie*. Dovrebbero, dico: perchè nel fatto l'Allacci, anche nella 2ª ediz. appare ogni tanto manchevole, e la *Bibliogr. universale del Teatro Drammat. ital.* dei Salvioli va molto a rilento (e compiuta da poco la lett. *C*), e una vera importanza ha solo per gli studi sul melodramma; pel dramma in genere v. anche le osservazioni aggiunte da M. Menghini nella *Rivista delle Bibliot. e degli Archivi*, vi, p. 65 segg.

(2) *L'Edippo Tragedia di* G. A. dall'Anguillara, In Padova, per Lor. Pasquato, 1556; ristampa in *Teatro ital. ant.*, vol. viii. Questa tragedia fu rappresentata a Padova nello stesso anno; non è del tutto accertata la recita a Vicenza. v. M. Pelaez, *La vita e le opere di G. A. dell'Anguillara*, in *Propugnatore*, N. S., iv, P. I, pp. 77-78, e V. Rossi, *Nuovi docum. su G. A. dell'Anguillara*, in *Giorn. stor.*, xviii, pp. 437-38.

(3) Su questa linea riesce tagliente la nota critica del D'Ovidio all'*Edippo* (v. *Due tragedie del Cinquecento* in *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1878, p. 272 segg.).

la sventura di Edipo – agitata d'una tristezza così intensa dinanzi all'occhio ignaro e spaurito dell'eroe, come se le persone e i casi d'intorno non fossero che le ombre inevitabili della sua angoscia –, è svolta fra tutta la famiglia e i cortigiani e i sacerdoti; la discordia di Eteocle e di Polinice scoppia già e si diffonde nel dramma; la vera favola si attenua fra le scene episodiche, dominate ciascuna da un intento estraneo e descrittivo, come nei consueti sacrifizi e nel progresso della divinazione. La *Principessa d'Andro,* ch'è la donna *più favorita e più degna e più saggia* che sia in corte, ci racconta la morte di Giocasta: tutti quei particolari, e le due fanciulle che stanno intorno alla madre e dopo gran discorrere le dicono che fa male ad uccidersi, e Ismene che vuol portar via la spada, ma cade con la *punta in alto,* e Giocasta che vi si getta sopra, sono per noi una triste parodia. E sul fine il Coro – che in Sofocle può solo conchiudere che non si dican felici i mortali innanzi il loro giorno – quì trae l'ammaestramento che si scontano anche le colpe commesse involontariamente, e non resta che la preghiera e l'augurio:

Sì che preghiam la maestà divina,
Ch'apra talmente a noi l'interno lume
Che non ne siano i nostri eccessi ascosi (1).

Di questa condizione malcerta degli antichi miti fra gl'interpreti moderni, non mancheranno gli esempi; e tanto più varii, e lontani dalla voluta uniformità del Trissino e della sua scuola, per la maggior *contaminazione* di elementi grecizzanti e d'altri derivati da Seneca, fino ai saggi chiarissimi di Bongianni Gratarolo; l'*Astianatte* (2) è tolto dalle *Troiane* di Euripide e insieme dall'omonima tragedia di Seneca; e la parte delle *Troiane* di Seneca tralasciata nell'*Astianatte* forma

(1) Tra i volgarizzamenti cinquecenteschi della grande tragedia son notevoli l'*Edipo tiranno* di Orsatto Giustinian (In Ven. per Francesco Ziletti, 1585), che fu prescelto per l'inaugurazione dell'*Olimpico* a Vicenza nel 1585; è forse più fedele la traduzione del Bargeo (pubbl. in Firenze, pel Sermartelli, 1589). Quella di Bernardo Segni fu stampata nel 1811 in Firenze (*L'Edipo principe* ecc.) dall'ab. G. B. Zannoni, che la credeva inedita; ma una stampa anteriore, di Palermo, 1778, con le *Storie fiorentine*, ricordò subito il *Poligrafo* di Milano, del 3 nov. 1811 (vol. I, p. 483).

(2) *Astianatte Tragedia di* Bongianni Gratarolo *da Salò.* In Ven. per Altobello Salicato, 1581: ristamp. nel 1589, e poi nel t. II del *Teatro ital. ossia scelta di trag. per uso della scena.* – Sul Gratarolo abbiamo una memoria di F. Zaniboni, *B. G. da Salò*, Brescia, Apollonio, 1900: riprodotta in larga parte nei *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1900*, p. 68 seg.

poi l'azione della *Polissena*. Del Gratarolo oltre una perduta *Argeste* (1), è pure l'*Altea* (2), sua prima composizione, e quella che meglio vuol essere ricordata fra queste composizioni della metà del secolo: notevole anche come esempio, per quanto io so, unico nel Cinquecento d'una tragedia in endecasillabi sdruccioli: che fosse anche il Gratarolo « precorso e retto da lucerna critica », come l'ottimo giureconsulto del secolo XVIII? Quanto all'argomento, è un piccolo compendio del mito di Meleagro, raccolto nei vari episodi intorno alla protagonista (3): la lotta di Meleagro col cinghiale, e il dono che fa delle spoglie ad Atalanta, e l'oltraggio dei due fratelli di Altea che ritolgono il dono alla donna, sì che Meleagro li uccide: e qui l'indecisione della madre, che infine si risolve ad abbruciare il tizzo. Giunge Deianira che racconta la fine d'Ercole, cominciando, come nelle *Trachinie*, dalla morte di Nesso al passaggio dell'Eveno; ed è portato il corpo di Tideo, ucciso sotto le mura di Tebe, e poi, all'annunzio della morte di Meleagro, incomincia la serie dei suicidii, di Deianira, d'Altea, delle Meleagridi, esercizi descrittivi, assai grossolani, anch'essi.

Alcuni di quei poeti si proponevano di sceneggiare una favola, secondo la *convenzione* dei sentimenti tragici: il crescer delle afflizioni e dei mali, lagno continuo sulla sorte umana; l'antica sentenza pessimista sulla triste vita mortale irrompe dal Coro: beato

> Chi muore pargoletto in culla, o in fasce.
> Se per esser sol esca al duol si nasce.

Cesare de Cesari pubblica per suo primo saggio nella tragedia una *Romilda* (4), che si aggira sull'amore di Romilda, vedova di Gisulfo duca del Friuli, per Calcano, re dei Bavari, invasore del paese; ella non esita ad arrendersi, purchè il Re

(1) ZANIBONI, cit., p. 7.

(2) *Altea Tragedia di* BONGIANNI GRATAROLO *da Salò*. In Vinegia per Fr. Marcolini, 1556. – Un'*Altea* ha pure Niccolò Carbone, pubblicata in Napoli, per Mattio Cancer, 1559.

(3) L'autore avverte nella dedicatoria che la sua tragedia è « abbondante di Episodij, ma non però imitatrice di più d'una attione; perchè tutti tendono ad un fine, ch'è di accrescere le miserie d'essa Reina di Calidonia ».

(4) *Romilda* Tragedia di M. CESARE DE CESARI; in fine: In Venetia per Francesco Bindoni, et Mapheo Pasini nel anno 1551; nella dedicatoria (di Ven. 17 luglio 1551, il D. C. promette di farsi « più acconciamente conoscere » con tre tragedie di prossima pubblicazione: *Argia*, *Cleopatra*, *Scilla*, e con altre opere ancora: Girolamo Ruscelli ha voluto che intanto non ponesse indugio nel produrre questa *Romilda*.

le prometta di sposarla e di salvare i sudditi. Ma rimane ingannata e tradita: la città saccheggiata, le sue due figlie accecate e chiuse in carcere; le promesse nozze le si mutano in ludibrio, e poi nell'estremo supplizio. È una breve tragedia, senza contrasti d'affetto, con una strana fiducia dapprima della donna innamorata, volta subito in angoscioso pentimento; al principio dell'atto III, Romilda conforta i figli che non temano del nuovo signore, ma appena sa ch'egli entra minaccioso, senz'altro ella scoppia in lamenti:

Ah mancator di fé, perfido, e ingrato, ecc.

Un argomento consimile il De Cesari attinse dalla mitologia poetica con la *Scilla* (1), essa pure pervasa da considerazioni sulla fortuna e sugli errori delle vicende umane: Nisso è ritratto come un affettuoso padre, e quando nel primo atto egli descrive al consigliero una recente visione, presaga della sventura che gl'incombe, solo per Scilla, - che gli era apparsa *irata come tigre* per istrappargli la corona, ed era stata poi ferita da Minos, - solo per la figlia egli invoca la pietà degli dei:

E se per tempo alcuno
Tra queste mura l'inimica pianta
Dee fermar orme, a la mia Scilla sia
Concesso entrar nel suo paterno petto,
Ove scudo le fia contra ogni offesa.

Ma Scilla, per la violenza d'amore, sacrifica il padre al nemico; è in questa tragedia, come nella precedente, e come in altre del tempo, quasi l'intenzione di un continuo sfondo lirico, sul quale a brevi linee si ricami l'azione; dal principio al fine, è un *commòs* ripreso ad ogni poco: Scilla e il coro piangono, per sè e per la città, pel Re, e fin per tutti gli uomini, dinanzi alla sventura irreparabile cui muovono volontariamente. La stessa forma metrica, di settenari frequenti, con liberi intrecci di rime, accompagna liricamente l'espressione di quei concetti (2).

---

(1) *Scilla* Tragedia di M. Cesare de Cesari. In Venetia, appresso Giovan Griffio, 1552.

(2) Della narrazione ovidiana il De Cesari non si è giovato che pochissimo: nella catastrofe non si parla del capello di Niso, e Scilla manda semplicemente le chiavi della città a Minos; della fonte latina si può trovar qualche traccia nelle parole di Minos a Scilla, quand'egli la respinge come traditrice del padre. Il Ruscelli, in un *Parere* stampato innanzi alla tragedia, ricorda che già altri poeti avean trattato quell'argomento, ma avean *persino* trasmutata l'eroina in uccello.

Questa *Scilla* può venir presa ad esempio di molte tragedie di soggetto mitologico, dove appunto la parte del Coro, nella effusione lirica che circonda, ravvolge l'azione, finisce col prevalere su quella dei personaggi; già quest'avviamento era segnato nella *Progne* del Parabosco [1], che giovò probabilmente al De Cesari; il racconto ovidiano vi è seguito con una certa fedeltà, sol che in fine alla metamorfosi è sostituita l'uccisione di Progne da parte del marito: quanto alla metrica, il prevalere dei settenari e l'uso della rima, par che riflettano un'intenzione musicale; musicale e triste, chè già nella prima scena, Progne è agitata da funesti presentimenti e si rivolge al Coro; e l'autore persegue una certa dolcezza nel lamento, fra quei caratteri sfumati, sbiaditi anzi, e così lontani nella loro pallidezza [2].

Una piccola tragedia che raccoglie nella sua semplicità, intorno a una famiglia regale, siffatta maniera di considerare l'amore, sacro a brutta fine per essere *tragico*, è quella del lucchese Baroncini [3]; la Regina vedova (i nomi son pochi, come superflui per quelle persone considerate in astratto) s'è alfine ricondotta, non lieta, alle seconde nozze, ma da quel punto s'è invaghita del figliastro: questi invece ama la figlia di lei, e, per raggiri della Regina, il Re fa imprigionare tutti e due: senz'altro indugio, quando vogliono separarli, essi si uccidono: l'amante trae gli ultimi baci dalle labbra *languidette e smorte* della fanciulla, e così abbracciati, lieti *per la morte già vicina* cadono entrambi. Onde lamenti sulla fortuna, e rimpianti dei

---

1. *La Progne* Tragedia nova di M. Girolamo Parabosco. In Vinegia a San Luca al segno della Cognitione, 1548. Cfr. G. Bianchini, *Girolamo Parabosco scrittore e organista del secolo XVI*, in *Miscellanea di Storia Veneta* edita per cura della R. Deputaz. Ven. di St. Patria, s. II, t. VI, p. 388 segg.

2. Più tardi, venne in luce una *Progne* Tragedia di M. Lodovico Domenichi, In Fiorenza, Appresso i Giunti, 1561; semplice traduzione e rifacimento della latina *Progne* di Mons. Gregorio Corraro, pubblicata soltanto nel 1559 (Venezia, P. Manuzio), da un ms. cui mancava il nome dell'autore, fatto noto più tardi: v. Cloetta, *Die Anfänge der Renaissancetragödie*, cit., p. 158 segg. Il Domenichi, esperto in simili *riduzioni*, saccheggiò il componimento, poco diffuso; e certo il suo lavoro somiglia fin troppo ad un plagio. Il Poggiali (*Memorie per la St. letter. di Piacenza*, vol. I, Piac., Orcesi, 1789, pp. 256-58) cercò di scusare il fatto, pur mostrando di non volerci credere; ma un semplice confronto toglie ogni dubbio. Vedi A. Tessier in *Giorn. di erudizione*, vol. I (Firenze, 1888), p. 173 segg. e Bianchini, *Un'accademia veneziana del sec. XVI*, Ven., Ferrari, 1895, p. 13 segg. – La *Progne* del Parabosco rimane indipendente da quella del Corraro, e il Domenichi invece non si giovò che di questa (cfr. anche Bianchini, *G. Parabosco*, cit., p. 389).

3. *Tragedia di* M. Giuseppe Baroncini *da Lucca*. In Lucca per lo Busdrago, 1552; l'Allacci nota che si potrebbe chiamare *Flaminio*: la 1ª ediz. è di Bologna, 1546.

genitori: e stupore in chi legge d'una sconsideratezza così grande in due giovani innamorati.

Questa tragedia, che fu tra le prime composte e rappresentate dopo l'esempio del Giraldi (1), è ancora un po' malcerta, frammentaria, così esitante fra una semplice trama di novella e la scarsezza ingenua dell'influsso classico (2): qualcosa che s'intende meglio rileggendo prima, ad es., la *Tragedia* del Pistoia e poi questa del Baroncini.

Poichè dei modi e atteggiamenti del dramma profano in rima alcune tracce rimasero nella tragedia classica, a seconda della coltura degli autori e l'indole degli argomenti. Da un fatto *passionale*, avvenuto in Padova alcuni anni prima, tolse Angelo Leonico il soggetto del *Soldato* (3). Il prologo è detto dall'ombra del Soldato che risale dallà riva di Acheronte, poichè non gli è concesso di passarlo sin che non abbia rivelato pubblicamente la sua colpa: dopo un'antica lite col capitan Bologna, egli aveva finto di ritornargli amico, e tutti e due eran poi divenuti insieme amici e compari di un *nobile giovinetto*, Luigi Calza, sposo di una *saggia e bella donna*. Di questa il capitan Soldato – il cui nome è così nascosto – s'era innamorato, e, respinto, l'aveva congiunta in una sola vendetta col Bologna, incolpandoli di adulterio al marito; il quale, ingannato, aveva ucciso la moglie e l'amico innocenti, sì che tutta la città avea creduto anch'essa ad una colpa giustamente punita. La rappresentazione della tragedia deve ricostruire il fatto come veramente si svolse, additare le male arti del Soldato, e la bontà un po' ingenua di quei giovani che senza sospetti l'avevano accolto, stimato, onorato per l'età sua più avanzata e per un certo suo fare di grandezza e d'importanza.

---

(1) C. Lucchesini trasse da un ms. della tragedia una nota assai importante sulla rappresentazione eseguita in Bologna nel 1542 « in casa di M. Niccolò Liena all'hora auditore di ruota » a spese degli scolari lucchesi dell'Università: segue l'elenco degli *interlocutori*, tutti uomini naturalmente (v. *Storia letter. di Lucca*, nelle *Opere*, t. XVI, Lucca, 1833, in n. a pp. 176-77).

(2) Nella stampa è segnata l'intestazione solo dei due primi atti, forse per timore di dover inscrivere sull'ultimo *Atto sesto*, come risulta dalla partizione del dramma. – L'azione è rappresentata successivamente sulla scena, e forse lo stesso apparato doveva ricordare gli usi del teatro sacro; nell'atto 4° un *Servo* viene a chiamare Flaminio e Panfilia, che si presentino al re, e la scena finisce con le parole di Flaminio: « Ma non è più da soggiornar, andiamo »; e subito la scena seguente è tra Flam., Panf. e il Re: « Eccoci giusto Re. Padre pietoso | Com'imposto ne fu, dinanti a voi ». – Il Coro non è che indicato negl'intervalli e par quasi un'aggiunta per la stampa; nel dramma appare soltanto alla fine, come il pubblico dei cittadini che assiste alle sventure dei re.

(3) Tragedia detta *il Soldato* di Ang. Leonico ecc. In Vinetia, 1550 (s. n.).

La scena è sulla piazza di Padova, « et quivi Si va in pontemolino | Quest'è la via del domo Di qua si va al palagio ». I personaggi conservano dunque un aspetto più naturale, voglion proprio ricordare la realtà, e l'azione è intrecciata di famigli, che ricevon le confidenze dei padroni e si danno attorno per aiutarli. Così questa sembrò, fra le tragedie contemporanee, un'eccezione notevole e uno sforzo per avviare il teatro ad una forma più facile e verosimile (1). Ma più che un nuovo tentativo della tragedia erudita, il *Soldato,* nello svolgimento della favola, nella composizione di varie scene, e soprattutto nel tipo dei caratteri e nel linguaggio familiare, alla buona, a me pare una continuazione di quella tragedia più semplice e davvero *cittadinesca* del Notturno, del Guazzo, del Legname. Il Leonico si giova degli esempi di tragedie classiche, della *maniera* classica, anzi, diffusa con le favole moderne dal teatro giraldesco: pone quest'Ombra nel prologo, e fa narrare alle prossime vittime i lor cattivi sogni dell'alba, usa lo sciolto e intromette un coro di donne padovane; ma l'innamorato e la moglie saggia e il servo briccone e quello galantuomo son figure d'un altro stampo. Anche l'espressione risente l'impaccio dell'autore fra una certa volgarità del parlare comune ed i ricordi del verseggiare lirico e petrarchesco.

L'azione si svolge nel giorno in cui *Alovigi Calza* compie i suoi ventun anno di vita e il suo primo di matrimonio: « Hoggi (come si vede) | È un giorno allegro et chiaro | Et par che rida il sole | Et più di tutti a me si mostri lieto »: così egli fa degli inviti per una piccola festa in casa sua, e lo vediamo subito insieme col suo *compatre*, il Soldato, che veramente la sera dovrebbe recarsi dal Doge, ch'è giunto da poco in città, ma – poichè forse vi è atteso com'è in Francia da quei gran signori che, a suo dire soltanto, lo vogliono e lo chiamano con insistenza – egli acconsente benevolo al giovinetto, di cui vuol sedurre la moglie; e quest'aria di protezione egli

(1) Il Cesarotti, nella *Lettera d'un Padovano* al Denina, Padova, 1796, p. 120, (ristamp. nelle *Opere*, vol. 29), credeva che sarebbe stato prezzo dell'opera confrontare questa tragedia « con altre di quell'età » per vedere di quanto la natura del soggetto avesse allontanato il poeta *dalla imitazione servile del teatro greco:* cfr. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, vol. I, Padova, 1832, pp. 511-12. Il Bozzelli scorgeva nella *tragedia urbana* del Leonico il passaggio fra la tragedia e la pastorale (*Della imitaz. tragica*, Firenze, 1861, I, p. 466), e il Bilancini, cit., pp. 159-60, riteneva il *Soldato* un fatto sporadico, senza precedenti nè imitazioni; ma giudicava forse sul cenno del Crescimbeni.

ha pure con Lauro, il cognato di Luigi, che gli richiede consigli pel mestiere delle armi e aiuti per entrarvi presto, e nell'attesa non si occupa se non di cavalli e fa galoppare ogni momento il suo famiglio Righetto dal sellaio per saper d'una cosa e d'altra che ha ordinato. Poichè ciascuno ha il suo famiglio, e son questi che parlano il più della tragedia: Olivo che serve il Calza, e il Pallotta ch'è buono e fedelissimo al capitan Bologna, e lo Zampa che va d'intesa col padrone, il Soldato, ma piglia tutto alla brava e con suo comodo; dall'altro lato la Balia, che accompagna in chiesa Daria, moglie di Luigi, e Nina, una « massaretta » che la padrona ha mandato in piazza « a tuor duoi soldi di bella insalata », e intanto civetta con lo Zampa e l'informa dello sdegno violento di Daria per le dichiarazioni troppo franche del Soldato. Queste figurine son più che simili a quelle che ho ricordato dalle tragedie in rima, dei primi anni del secolo, e parlano con la stessa libertà e grossolana schiettezza.

Il capitan Soldato, fallito nella sua *alta impresa,* cui s'era accinto con tanta solennità, racconta l'insuccesso ed i graziosi complimenti ottenuti della signora; sì che ora quel *furfante affamato* - e peggio, come riporterà la Nina - vuol prendere almeno un'*alta vendetta:* va al marito e prima di cena gli confida che il Bologna gli ruba l'onore. Il Calza lo ferma: « Compare piano un poco | Guardate quel che dite », ma l'altro spiega più diffusamente: « egli con vostra moglie | A suo buon piacere | Quando li date l'agio | Andando in villa o non dormendo a casa | Si trastulla et le corna | Ve le fa a quattro a quattro ». O, dice l'altro, « Come il sapete voi? » Allora il Soldato fa ripetere allo Zampa un racconto combinato fra loro; il famiglio mostra di non volere, perchè teme del capitan Bologna, « Ma poichè mi sforzate pur addirlo | Io vel dirò, ma detto che vi l'habbia | Subito affarmi frate voglio andare ». E racconta che andando la notte avanti in un sito, che non era precisamente un monastero, ha veduto un uomo entrare per la finestra nella camera di Daria e poi ha saputo dal Pallotta che il suo padrone Bologna era l'amante della signora. La fine della novella è detta un po' dallo Zampa e un po' da Righetto, e poi dalla Balia, e dagli altri servi che si raccolgono sulla scena nel quinto atto a lamentare l'uccisione dei due signori; il Soldato con il Calza e con Lauro raccolsero « Certi inimici vecchi del Bologna | I quali allegri di pigliar vendetta | Del

lor nemico, ben armati tutti | Di corazzine, et di maniche forti | Di guanti, et zacchi, di celate, et spade, | Con partigiane, con spiedi et spontoni | Venirno presto »; il Soldato « che vole | Gettar la pietra, e nasconder il braccio » col pretesto di tenersi pronto ad aiutarli presso la giustizia, se n'era andato ad aspettar le nuove in casa d'un suo cugino. Righetto, che giunge tutto spaurito, « In mezzo a tante spade | A tanti spiedi, e a tanti spontoni », descrive come fu assalito il Bologna ch'era dal Calza per la cena, e come, rovesciato il tavolo col lume, la lotta stia continuando allo scuro: così, quando Zampa vede arrivare la Balia, suppone che « l'amici | Harran fornito il vespro ciciliano », e infatti Daria è stata uccisa dal fratello e dal marito; il Bologna, sfuggito a gran pena dai suoi molti nemici, non potrà sopravvivere a lungo.

La nota fondamentale – *the keynote* – della nostra Rinascenza venne indicata nella novella, come per l'Inghilterra fu il dramma (1): non che ci sieno mancate riduzioni di novelle a forma drammatica, ma la vivezza e la bellezza rimasero chiuse nei periodi dei novellatori senza che le tragedie giungessero a trarne un po' di forza per sè. Gli autori tragici cercavano di comporre il racconto nei cinque atti, verseggiarne una parte prima e un'altra dopo, limitare l'antefatto e *serrare* la catastrofe; ma coi loro esercizi non ricreavano punto l'opera d'arte, e così le novelle rimasero ad ispirar bei drammi fuori d'Italia, e si fanno leggere ed ammirare anche oggi, mentre le tragedie caddero presto in dimenticanza. Il Giraldi stesso, che sceneggiò le sue proprie novelle, sopravvisse specialmente fra gli stranieri, per gli *Hecatommithi:* sebbene il suo stile sia un po' indolente e le sue figure un po' grossolane, pure la narrazione interessa con l'intreccio degli amori e delle avventure: nelle tragedie i personaggi non hanno guadagnato nulla, e quando il dramma non balza vivo nell'azione efficace e *presente,* è meglio la semplice narrazione che una sua nuova stesura a dialogo con le strettezze delle unità e il vacuo dei cinque atti.

Il *Decameron*, già fonte a vari drammi mescidati fra il cadere del secolo XV e il sorgere del XVI, dalla tragedia classica fu ricercato sopra tutto per la novella di Tancredi (g. IV, III):

(1) Son parole del Symonds, cit. dal Masi in principio del suo volume sul Bandello (Bologna, Zanichelli, 1900).

dopo la *Panfila* del Pistoia, l'argomento fu ripreso da Girolamo Razzi nella *Gismonda* (1569), e dal Conte di Camerano nel *Tancredi principe* (1570 circa, pubbl. nel 1587 col nome del Tasso), e più tardi da Pomponio Torelli e da Ridolfo Campeggi (1).

Da un'altra novella del Boccaccio la nona della quarta giornata, deriva la *Sormonda* di Bartolomeo Tanni (2): « Messer Guiglielmo Rossiglione dà a mangiare alla moglie sua il cuore di messer Guiglielmo Guardastagno ucciso da lui et amato da lei: il che ella sappiendo poi, si gitta da una alta finestra in terra e muore, e col suo amante è sepellita ». L'autore si tiene di non aver semplicemente verseggiato la sua fonte, ma d'aver preso la materia « maneggiando, e mettendo l'azione in movimento a modo mio, e secondo che meglio m'è parso » (3). La novella del Boccaccio è semplice, con iscarsi particolari, un breve dramma intimo; e questa semplicità diviene povertà nella tragedia: per foggiare alti personaggi, il Tanni fa di Messer Guiglielmo Rossiglione un *Re*, della moglie, Sormonda – la sola persona che abbia un nome, poich'era necessario pel titolo – una *Reina;* il Guardastagno non apparisce sulla scena; e questa è « in una Città della Provenza » (4). Un'*ombra* fa il prologo ed è la Gelosia « figlia del cieco | Furore »; fra lo scolorire dell'alba e la sera, quando la luna ritorna a splendere

(1) Di queste tragedie mi son già occupato, a proposito dell'Asinari di Camerano, nelle *Memorie* dell'Accad. delle Scienze di Torino, S. II, vol. 51, p. 232 segg.

(2) *Sormonda Tragedia di* Bartolomeo Tanni *fiorentino.* In Vinegia, appr. Domenico Farri, 1569. Nella dedicat. a Lionardo Salviati, di Vinegia, 15 maggio 1569, l'A., che già gli aveva letto l'opera sua l'anno avanti, a Firenze, allude alla *Gismonda* del Razzi (la quale infatti era stata composta « già più anni sono » nel febbr. del 1568, come apprendiamo dall'avvertenza che ne precede la stampa, Firenze, Appresso Bartholomeo Sermartelli, 1569). Si giustifica di aver tolto la favola dal *divino Boccaccio,* e osserva che Iason de Nores « ch'è quel dotto Spirito che si sa » nella sua Poetica la propone per modello di favola tragica. A titolo di curiosità, noterò come il Manni, che pur non conosce questa tragedia, raccolga quel giudizio del Nores, per opporre, seguendo il Sansovino, che dobbiam ritener vero il racconto (*Istoria del Decamerone,* p. 303).

(3) È nell'insieme è vero; ma qualche volta egli pure verseggia alla buona la prosa del novellatore. Cfr. Bocc.; alla donna piacque la vivanda: « Se m'aiti Iddio, disse il cavaliere, io il vi credo, nè me ne maraviglio, se morto v'è piaciuto ciò che vivo più che altra cosa vi piacque ». Tanni: « Allora il Re terribil nello aspetto | E cogli occhi infuocati | Levossi in piedi e disse: | Non mi reca stupore | Femmina disleale e senza fede, | Che colui che vivendo a te si piacque | Or non ti spiaccia morto ». Il Bocc. pone dopo: « il qual voi, come disleal femina, amavate ».

(4) Come dice il Boccaccio: « in Provenza furono già due nobili cavalieri... ».

pura sulle case contristate, l'azione si svolge, per così dire, pianamente. Una certa indeterminatezza e come un'ombra diffusa di quel silenzio che ravvolge la grande sala, quando, compiuta la vendetta, la Regina esce e il marito rimane muto e con lui tutti gli astanti:

> Ma molto non andò ch'un messo venne
> In fretta, e d'alte grida
> Empièo la sala muta e taciturna.

(ad annunziare la morte di Sormonda). Del resto, non eccessi nè ferocità, e nella dizione quella correttezza e quasi pulitezza ch'è di tutte le scritture fiorentine del Cinquecento.

Dalla novella di Luigi da Porto sui gloriosi amanti veronesi è tratta l'*Hadriana* di Luigi Groto, il cieco d'Adria (1), tragedia ch'ebbe certo un buon successo, se dal 1578 al 1626 ne uscirono dieci edizioni: il Groto – autore già d'una *Dalida* (2), che porremo fra le tragedie *crudeli,* dovute alla varia imitazione di Seneca – colorò il suo bell'argomento di tinte orientali, sì che frate Lorenzo è un mago persiano e sacerdote della Luna; la scena è posta nella patria del poeta, e in tempi antichissimi: quando la città era splendida, e vi fiorivano intorno le cure della terra feconda, – scorrevano le *carrette altere* dove « hor navi incedon tarde a remi lenti » e le greggi pascolavano dove le *nodose canne* insidiano il pesce della palude.

Intorno alle mura si combatte la guerra fra le schiere di Hatrio, re d'Adria, padre dell'eroina, e quelle di Massenzio, re dei Latini. Mentre Adriana confida alla Nutrice il suo amore per Latino, figlio del re nemico, Latino stesso uccide in battaglia il fratello di lei; e questi morendo le impone di non andare sposa se non a chi le rechi la testa dell'uccisore. Alla violenza di queste lotte, disegnate nel primo atto, succede il convegno notturno dei due giovani e tutto il conversare d'amore sotto la luna, ch'è *piena e limpida* in cielo. Adriana non può acconsentire ad altre nozze e per liberarsi da quelle che il

(1) *La Hadriana Tragedia nova di* Luigi Groto, che ho presente nell'ediz. di Venezia, Appresso F. e A. Zopini Fratell., 1583. Sul Groto, più che lo scarso opuscolo di V. Turri (Lanciano, 1885), si veda il Bocchi, *Luigi Groto il cieco d'Adria*, Adria, 1886, p. 156 segg.

(2) *La Dalida Tragedia nova di* Luigi Groto, In Venetia (Guerra), 1572. Nella dedicatoria il G. accenna ad altri suoi drammi: la *Ginevra*, l'*Isabella*, la *Calisto;* quest'ultima è una favola pastorale, le prime, forse, tragedie, andate perdute, come la *Progne* e la *Mirra*, di cui è notizia nell'epistolario (v. Bocchi, cit., pp. 46 e 59).

padre le comanda col re de' Sabini, chiede un veleno al mago. Di qui il noto espediente del sonnifero: un intero atto, il quarto, esalta la purezza e la tristezza della morte, che cinge della sua apparenza la fanciulla. Le esitazioni, i piccoli ritardi, gli ostacoli meschini della catastrofe vorrebbero oscurarsi dinanzi alla passione disperata, nella scena di Latino e Adriana: quando l'amante ha tratto dall'arca la donna, e la tiene fra le sue braccia, e, per una breve ora ch'è ignaro, termina egli stesso le due vite anelanti.

Nella tragedia si svolge soprattutto l'esuberanza imaginosa di quel verseggiatore viziato: molto si discorre, e l'azione come nota il Chiarini, « accade spesso e volentieri fuori della scena ». La pompa delle narrazioni, le solenni cerimonie e le solitudini lugubri, la gonfiezza grossolana dei raffronti – è tutto « un Etna di sospiri, e un mar di pianto » –, precedono, fra quel triste deviare della letteratura italiana, la foga fiorita, ricercata, ma tutta ali di passione, della prima grande tragedia dello Shakspeare (1).

La novella rimane snaturata e sopraffatta, i caratteri son quelli *di tragedia;* poichè se nelle narrazioni i modelli eran vivi ed umani, pel dramma il tipo era astratto: perciò si assomigliano tanto i re e le fanciulle e le nutrici, figure determinate da convenzioni morali, secondo un concetto informatore di crudeltà o d'innocenza, o di saggezza. Più che la schiettezza della visione e la verità dei caratteri gli autori tragici chiedevano alla novella un intreccio qualsiasi, di preferenza crudele, che potesse atteggiarsi senza grave sforzo in atti e scene ed unità. Così la novella di Tancredi ricompare sott'altri nomi, con certa maggior complicazione, nella *Rodopeia* di Leonoro Verlato (2). Le reminiscenze giraldesche sono vivissime, dell'*Orbecche*, dell'*Altile*, dell'*Euphimia;* anche qui siamo in Oriente: il principe di Salerno è divenuto Re di Tracia, Guiscardo è ora Sinibaldo, figlio del Re d'Armenia, travestito da giardiniero; per maggiore spettacolo dopo il triste scioglimento del

(1) Io non ho incluse in queste mie ricerche le relazioni della tragedia nostra del Cinquecento col teatro europeo, contemporaneo o di poco più tardo, che ne derivò la forma esterna e talora anche le favole: perciò debbo anche questa volta trascorrere la questione, che s'impunta sopra alcuni riscontri, tutt'altro che semplici.

(2) *Rodopeia Tragedia* Leonoro Verlato, In Venetia, Appresso F. Ziletti, 1582.

cuore, strappato a Sinibaldo, e la conseguente morte di Rodopeia, il principe d'Atene Polidarco che dovea sposare questa figlia del Re di Tracia viene a duello sulla scena con Aronte, altro principe armeno, ch'era pur giunto travestito alla corte: grandi parole e disfide e inviti, e grandi colpi che li fanno cader morti entrambi.

Dalla novella io credo abbiano anche ricevuto impulso i nomi e le scene di lontani paesi non solo, ma anche di tempi medievali assai noti alla leggenda: ricordo la *Costanza* del Massucci (1), d'ambiente normanno. La scena è nella reggia di Ruberto a Palermo; Corrado, re di Sardegna, richiede Costanza, sua figlia, che fu rapita da Ricciardo, figlio di Ruberto, e si trova ora alla corte di quest'ultimo. Ricciardo, assalito dai pirati, era creduto morto e ora di tal morte si riconfermano i segni. Ruberto innamorato a sua volta di Costanza non vuol renderla, ma vorrebbe sposarla egli stesso, poi che non fu ancora posseduta da Ricciardo; ma ella non si piegherà mai a queste nozze e spera sempre nel ritorno dell'amato, anche per una visione avuta il mattino di questo giorno della tragedia. E infatti Ricciardo salvato a nuoto alle Rive d'Ustica, ritorna, e lo fa sapere a Costanza, mentre si tiene nascosto, temendo, col ripresentarsi, lo sdegno del padre. Costanza finge ora di accettare le nozze di re Ruberto, mentre stabilisce per la notte la fuga con Ricciardo; ma nella sera al buio il Re si reca alle camere di Costanza e la sorprende che tenta di fuggire con un uomo: uccide costui, e sa poi ch'è il figlio. Costanza si avvelena, e il vecchio re - con la consueta fine d'Edipo, imitata già nei *Tancredi,* - togliendo certi aghi dai veli della fanciulla si acceca, e viene sulla scena chiedendo lo conducano « ove... possa | Precipitar*si* da qualch'aspro monte, | O soffocar*si* in mare »; ma viene invece raccompagnato fra i lamenti del suo popolo. - Non dunque il padre feroce, il

(1) *La Costanza Tragedia di* Nicolò Massucci *da Recanati* col Velettaio commedia del medesimo, nuovamente data in luce. In Fiorenza, Per le Giunti, 1585. L'autore dedica la sua trag. (In Roma, 26 agosto 1585) a Scipione Gonzaga, nella casa del quale molte tragedie venivano lette e discusse; e dal Gonzaga attesta d'aver ricevuti utili avvertimenti, de' quali ha cercato di giovarsi: « mi son forzato con ogni studio di servar l'unità dell'azione, la qualità delle persone tragiche, la dependenza quasi necessaria degli Episodij, di ordir il nodo o di esplicar lo scioglimento, di muovere la commiserazione, et l'horrore, et d'introdur il Choro, e le sue Canzoni secondo quei fondamenti che dai suoi discorsi ho appresi ».

tiranno che incrudelisce per ignobili voglie deluse; ma un buon re, carattere debole, che sente la sventura di un tardo amore (1).

I fatti storici contemporanei offrirono pure argomento a tragedie: ma non la vita delle corti, le passioni, gl' intrighi, gli scandali delle nobili famiglie, ritratti da presso; nè le guerre ond'era percossa l'Italia. A quel disegno, a quello schema tragico che si venivan coniando gli autori, eran buoni soggetti gli episodi delle lotte fra Cristiani e Turchi: la scena in paesi d'Oriente, due grandi eserciti a fronte, città assediate, persone illustri; e nell'Ottomano un tipo convenientissimo agl'inganni sanguinosi, alle torture, ai delitti - e nel Cristiano l'innocente, leale, virtuoso eroe.

Una tragedia di Daniele Barbaro, senza titolo e tuttora inedita nella Marciana (2), rappresenta gli avvenimenti d'Ungheria dell'anno 1541; Giovanni Zapolski, morendo, raccomandò il suo figlio ancor bambino al Gran Turco Solimano, che lo difendesse contro Ferdinando d'Austria, il quale, anche per accordi già prima stabiliti con Giovanni, volea far valere i suoi diritti sull'Ungheria. Solimano accorse, ma, vinto il tedesco, occupò Buda, vi stabilì il culto musulmano e promise di restituire più tardi sul trono il pupillo (3).

La *Pena* fa il Prologo, ed ha vicino, muto, immobile, cieco, che pare ombra « grand'e paurosa » lo Spavento, sua creatura, nunzio del dolore; se ne viene essa, con suoi flagelli e con gli strali: « Et con fresca memoria | Di non lontana historia, |

---

(1) Il Coro (p. 73):

O sfortunato vecchio, o folle amore
Dove l'hai tu condotto?

e insiste nel compiangere il *vecchio re*, il *miserabil vecchio*.

(2) Ms. Ital. Classe IX. LXXI. 104. 1, del sec. XVI. Sul 1° foglio è, d'altra mano da quella dell'intero manoscritto, questa intitolazione: « Tragedia di Mons. Daniel Barbaro eletto pat.ca d'Aquil.a fatta da lui nell'anno della sua etta (*sic*) 24 et scritta di sua propria mano ». Ma l'indicazione dell'età è certo errata: chè il Barbaro nacque l'8 febbr. 1514 (1513 dello stile di Venezia: cfr. le « sicure epoche » accertate su documenti dallo ZENO, a correzione del Fontanini, I, p. 106); perciò compì i 24 anni nel 1538, e gli avvenimenti rappresentati nella trag. son tutti posteriori. - La lettera dell'Aretino, ricordata dal MORELLI (*Bibliot. ms. di T. G. Farsetti*, P. II, p. 227) come sola testimonianza di questa tragedia, è di Venezia, aprile 1548; da essa risulta che il Barbaro aveva in quel tempo riveduta l'opera sua: « con il medesimo giuditio che l'avete composta » diceva l'Aretino, cui pareva senz'altro *istupenda* (*Lett.*, ed. cit., l. IV, c. 192 *a*).

(3) La tragedia trascura gran parte dell'antefatto, per raccogliere più da vicino l'azione sulla regina vedova, colpevole ella stessa dell'alleanza con gl'Infedeli.

Con che spesso gli antichi Favoleggiando altrui Mossero al bel camino | Di virtute, e di gloria, | Hora v'apporto inanzi | Le cose conosciute, ma ben degne | Che spesso sian da voi | Raccolte ne le menti, | Accio che quei tormenti | Diversi, acerbi, inutili, et eterni | Che nell'inferno s'hanno | Dall'ombra d'un timor, d'un poco danno, | Che in vita aver potete, | Vi sian levati ne i vostri governi ». Addita la scena, ch'è la città di Buda: si vede la Rocca e il Castello; intorno v'è l'assedio della *Tedesca gente,* « Contra la qual s'è mosso | L'essercito Asiano | Del grande solimano richiamato | Dalla Reina di questa cittate » (1). Già preannunzia il tradimento: Solimano, conosciuta la sua forza, prenderà il regno per sè, e manderà lontano la Regina e il Re fanciullo. Ma si riprende dal palesare già « l'alta sentenza del divin concetto », e lascia il posto a due *consiglieri,* che ne vengono sentenziando, e pensando soprattutto al proprio benefizio. Segue un *Barone* – come dice la didascalia – *mandato dalla Reina al campo per intender qualche cosa;* poi, con un *amico,* il Secretario, il quale, fedele e onesto nei suoi consigli, li vede sopraffatti nella corte per gl'invidiosi che apparecchiano il tradimento. – La scena deve raffigurare lo spiazzo intorno alle mura, – le quali circondino il maggiore spazio del palco –, e dentro ad esse altri edifizi, come s'accenna anche nel prologo, ed usava allora in molti casi consimili: dalla parte della città sono usciti i personaggi, e dall'altra parte, fuori della vista dello spettatore, si suppone l'accampamento degli eserciti. – Viene un *Noncio Turchesco* e chiama il *Choro della guardia* che venga ai merli a udire la vittoria di Solimano sui Tedeschi: le guardie rispondono: « Aprisi (*sic*) dunque, e vegna nel castello | Sol questo noncio, e voi fidate scorte | Rinchiudete le porte, | Che non possin'entrar altri con ello ». V'è il canto del Coro: « lauda la pace et la vittoria »; fra un tessuto di figure mitologiche, anche l'inno al Danubio e al paese che trascorre:

Quell'oro precioso,
Che con si larga vena
Nasce ne i monti vostri,
Hoggi più copioso
Risplenda, e con serena
Luce si cave, e mostri
E poi con gratie e doni,
Al Signor, che vi salva hoggi si doni.

1) La verseggiatura risente l'influsso dello Speroni: versi sciolti, con grande prevalenza dei settenari sugli endecasillabi, e qualche raro quinario: frequenti rime, quasi tutte baciate, a conchiudere discorsi e periodi.

Vien poi un *Cortigiano* a richiamare il Segretario e i consiglieri, il che fa appunto, fra mezzo a monologhi e dialoghi a scene separate, che ricordano nel loro intreccio quelle delle Sacre Rappresentazioni: uno manifesta ciò che deve fare, e intanto l'altro è dall'altra parte delle scena e ragiona fra sè: poi s'incontrano, il primo dice ciò che avea già annunziato: e poi di nuovo, uscito un personaggio, altro breve soliloquio. – Questo avviene in molte tragedie, ma lo noto qui, perchè si collega con la sceneggiatura di un fatto storico, che l'autore ha cercato di rappresentare sulla scena fissa, facendo dir le cose un po' per uno a tanti personaggi secondari. Il *Noncio Turchesco, che esce del castello* ha già fatto la sua narrazione alla regina; ma il pubblico non c'era.....

Più e più volte
Mi piace raccontare
I prosperi successi
Del mio signor invitto.
Quanto mi duol, che manchi
Chi m'addimandi, o chieda.
Reccata (*sic*) ho la novella
Alla Reina, e poi
Partitamente il tutto
Narrato come al colle.....

E così tranquillamente attacca la descrizione della battaglia. Coro alla Fortuna; poi il *Barone* che ritorna dal campo riferisce al *Cortigiano* della vittoria e della superbia del Solimano: questi vuol vedere il fanciullo e prega la regina che lo mandi a lui: « domanda sospettosa », alla quale cercò pretesti, inutilmente. Timori, e gran discorrere del Turco: « Ecco l'Italia ardita | La Spagna ingeniosa, | La ricca Franza, il bellicoso jnglese, | Ecco l'armi potenti, | Delle christiane genti | Et le lor sante leggi, | Potranno insieme opporsi, | All'impeto ottomano ». Concetto ch'è ripreso dal Coro, ch'esorta i Cristiani a stringersi e muovere contro i Turchi. – La *Reina* è afflitta della richiesta di Solimano, si lamenta, invoca il re morto: « O consorte, o signore, | O mio dolce consorte, | Ov'è l'anima tua, | Vede ella i i miei dolori? | Odi tu i miei lamenti, | Saettan te miei guai? | O turba la tua pace, | La mia penosa guerra? ». Il Coro già vede i prossimi danni, sentenzia sul castigo imminente e chiude con questa consolazione:

Poi ch'al presente mal scampo non veggio,
Prego non vegna per vendetta o sdegno,
Ma per ammenda d'alcun fallo indegno.

La *Reina* infine acconsente a mandare il figlio con le Nutrici, e v'è un'onda di settenari a descrivere l'ansia, la certezza dei mali: il *Messo Turchesco* – più che un messo è colui che rappresenta gl'interessi inflessibili e il fare subdolo di Solimano – come lo pensa l'autore – le reca l'annunzio che il vincitore le dona altro regno « largo paese, e più sicuro | Nella Gran Transilvania », ove vivrà lietamente ella con le sue genti, le sue ricchezze e il caro figlio; e qui per ora rimarrà egli stesso difensore finchè il piccolo re non sia giunto all'età di governare. I lamenti non hanno più freno, e il Coro piange con la regina lungamente (1).

Così è svolta questa tragedia, che ho esaminato un po' da vicino, perchè, sconosciuta, parrebbe col suo argomento promettere ben maggiore interesse. Non caratteri, nè contrasti; si sente un errore, si subisce la violenza di un aiuto mal fido: tutti ne sono certi e come rassegnati fin dal principio. Azion vera non c'è: il Barbaro ha fatto la sua tragedia con un solo sentimento, una vena sempre crescente di timori, d'angosce, di lamenti; ha voluto stendere su la scena di terra cristiana – fra quei pochi signori della corte e quei messi che si partiscono il racconto del fatto – la grande ombra del Turco minacciante.

Gli eventi di Cipro e la caduta di Famagosta (agosto 1571) ebbero una certa fortuna in tragedia. Primo l'udinese Vincenzo Giusti tolse il soggetto della sua *Irene* – pubblicata

(1) La Regina:

O me misera e trista,
Almen potess' io gire
Col mio figliuolo, dove
Il mio diletto padre
Tien di Polonia il scettro,
Et ivi la mia vita,
E i miei danni finire,
Over arditamente combattendo
Per la fede morire.
. . . . . .
. . . . . .

E così sino al fine, ove il commiato del Coro esprime il pensiero morale dell'autore sulla forma e sui sentimenti tragici:

Non sia nessun, che più do lieto fine
Aspetti a' nostri mali,
Di quai la morte è meno.
E se pietà nol move
Movilo *sec* almen la tema,
E quel divin sparento,
Ch' ascosamente nasce
In cuor lieto e contento
E del suo duol si pasce
Spronando alla ruina
Chiunque ad altrui male
Alquanto non s'inchina.

nel 1579 (1) – da quegli avvenimenti « parte veri et parte finti »: più che altro finti però: il Giusti fugge il colorito storico e moderno; la scena « è posta in Salamina città di Cipri », assediata da un re d'Armenia. Sul principio si annunzia la pace: il Sacerdote se ne allieta « O Dei lodati, | Io v'adoro, et in chino. O Citherea | Io gioisco del tuo serbato Impero » (altrove son sacrifizi a Giano, a Nettuno); e si fa narrare dal Servo, come sien corse le trattative; anzi comincì a dirittura con le cause della guerra « Che le cose del secolo di raro | Sogliono esser palesi a' Sacerdoti »: e intanto – dobbiamo imaginare una scena ricca d'edifizi e con vie praticabili – si avviano insieme verso il tempio, e il Servo racconta di un'antica guerra fra Assiri e Medi e di figli perduti e nozze segrete – vicende ch'io quì sorvolo, anche perchè con la vera tragedia non hanno nessuna relazione –: la pace ora è segnata: Salamina e il regno sieno di Zalamosso; « illese, et salve | Le persone, l'honor, l'arme, e l'havere | Con la religion de' nostri Dei: | L'andata al nostro Re sicura in Creta », e con lui a chi lo vuol seguire sotto la scorta delle navi armene. Il re di Cipro Calasiri, si recherà al padiglione dell'Armeno, a consegnargli lo scettro, con tutti i suoi capitani, con la schiera di soldati, reliquie della guerra, e alcuni cittadini. Assistiamo ai cattivi presentimenti di Irene, la regina; una voce dal simulacro d'Apollo reca un oscuro oracolo: che, mal inteso, non evita, ma affretta la catastrofe: a descrivere la quale son volti i tre ultimi atti: le uccisioni dei capitani, i tormenti crudeli e lenti a Calasiri; le prime ferite, e lo spillare del sangue, e la scorticatura. Dinanzi gli è il suo fanciullino legato: e se non basta al Coro, che insiste e vuol conoscere tutto il racconto dello strazio (2), basti a noi « saper, ch'ambo moriro ». Il fatto storico non è molto più che l'occasione, l'avviamento al lavoro: e il Giusti se ne valse, intrecciandolo di elementi estranei e mirando sopra tutto all'atrocità della soluzione.

---

(1) *Irene Tragedia Nova di* M. Vincenzo Giusti *da Udine*. In Venetia, Appresso gli Heredi di Francesco Rampazetto, 1579. Nell'argomento è stampato erroneamente Nicosia, ma in fine al volume è corretto: Famagosta. La dedicatoria, al sig. Alberto Lavezzuolo gentiluomo veronese, è di Francesco Sansovino (di Venezia, 20 dic. 1578), il quale era allora uno dei maggiori divulgatori dei fatti di Turchia: cfr. G. Sforza, *F. Sansovino e le sue opere storiche*, in *Mem. Accad. Sc. di Torino*, S. II, vol. 47, p. 36 segg.

(2) Dice al Messo: « Anzi vi prego a non ne lasciar parte, | Che ne la mente mia ben non s'imprima: | Perchè vorrei poter morir di duolo ».

Francesco Mondella nell' *Isifile* (1) non osò nemmen lui di affrontare la storia ed i personaggi reali; certo conobbe l'*Irene* e se ne giovò: protagonista la moglie del reggitore di Cipro; la scena in Salamina; le divinità pagane (2); e varie scene si somigliano (3). Il Mondella – che nella dedicatoria (di Verona, 25 febbraio 1582) ci avverte che tien presso di sè, non ancor finita, una tragedia sorella di questa, il *Mustafà* –, accenna al Bassà, a Selim *Othomano* Re dell' Oriente, e alla città Leucosia: la vittima è Datamo:

> Datamo, dico vicerè mandato
> Da la real Città, ch' Adria corregge: (4)

nominar Venezia sarebbe stato troppo; e i suoi compagni han nomi greci. Si libera dell' antefatto e dell' oracolo; costruisce un primo atto sul tipo senechiano con furie ed ombre; e insomma senza grandi aggiunte riveste dei soliti panni fra il classico e l' orientale di maniera, la resa di Famagosta, il tradimento del Turco e la fine pietosa del Bragadino.

Quest' azione stessa, direttamente e senz' altre vernici, volle trattare Don Valerio Fuligni vicentino, che pubblicò nel 1589 il suo *Bragadino* (5). E passano i nobili cittadini veneziani: il

(1) *Isifile Tragedia di* Francesco Mondella. In Verona, Appresso Sebastiano et Giovanni dalle Donne, 1582.

(2) L'autore sente il dovere di avvertire in fine perchè nomina queste: « per appressarmi al costume de' Poeti antichi: ma non già perchè l' intention mia sia, che così fatte cose siano vere ».

(3) In tutte e due le tragedie si ricordano l' ozio e gli agi per la lunga pace ch' era stata in Cipro: Irene e Isifile hanno sogni e dialoghi lamentosi con la Nutrice; e la descrizione del martirio ha particolari identici, e fin il giro della frase, quando il ferro è vibrato quasi a colpo mortale, e poi ad arte rattenuto. Quest' ultimo particolare è soppresso in un' altra redazione dell' *Isifile*, contenuta nel ms. palatino 628 della Nazionale di Firenze, un rifacimento, di cui il Gentile (*I codici palatini*, II, p. 193) notava già la grande differenza dalla lezione a stampa: però, attraverso le assidue mutazioni formali, quasi ad ogni verso, la distribuzione delle scene e la condotta dell' azione si mantiene uguale, sino alla catastrofe: nella redazione a stampa la regina, mentre accosta il veleno alle labbra, n' è impedita dallo stesso Mustafà e, avvinta, è condotto schiava alle navi; nel ms. ella può compiere il suo disegno, appunto per salvarsi dai Turchi, e la Nudrice ne racconta la morte e ripete l' ultima preghiera.

(4) Questi due versi son pure nella redazione ms., con un lieve ritocco di forma: « qual' è nel Regno vicerè mandato ecc. ».

(5) *Bragadino, Tragedia di Don* Valerio Fuligni *Vicentino, Canonico Regulare Lateranese*. In Pesaro, Appresso Girolamo Concordia, 1589. Nella dedicatoria a Francesco Maria II duca d' Urbino (da Gubbio, ma la tragedia era stata composta a Venezia), il Fuligni biasima gl' ingegni, che nella Tragedia si volgono alle antiche favole *gentilitie, piene di superstitioni*, o che « lasciate l' historie, et l' attioni veramente avenute, s' infingono nomi di Persone reali, et loro fatti non mai accaduti..... »; dei suoi due predecessori non fa cenno, anzi continua dicendo che ha pure veduto come nessuno « fra tanti Eccellenti Poeti » avesse posto mano a trarre il caso di Cipro « dalle tenebre d' una compendiosa historia, alla chiara luce d' un nobil poema tragico »: e v' insiste, notando che pure son già trascorsi 17 anni.

signor Astor Baglione capitano generale, e il Conte Nestor Martinengo, e i due Bragadini e il Tiepolo: il Coro è di cittadini famagostani, e v'è qualcosa di vivo, nell'ansia della guerra: è il popolo affamato, che attende l'esito del negoziare: salva la vita?, e temono del saccheggio, e onorano i prodi veneziani, i quali nel Consiglio pensano più che alla propria salvezza a quella degli abitanti di Cipro:

O Cavalieri, o Duci, o latin sangue
Gloria d'Italia, e di Christiana gente.

Anche in questa tragedia sono fiacchezze di verso, e ingenuità di struttura, e molte narrazioni: sulla scena non è per gran parte del dramma che l'eco dei fatti che s'incalzano per la città e nel padiglione nemico e al porto; ma v'è almeno sentimento civile e religioso, ed un'azione compresa nella sua reale grandezza. I nunzi recano la finzione e il tradimento di Mustafà, e il martirio dei duci, ch'egli ordinò di uccidere *ad uno ad uno:* primo Astorre Baglione, del quale un messo ci riferisce le fiere parole, quelle che potè raccogliere, che poi:

Più non intesi per la gente molta,
Che intorno gli ondeggiava per vederlo;

ed ultimo Marc'Antonio Bragadino, che vede «morti, e nel lor sangue | I corpi involti de' più cari amici»; ma raffrena l'impeto dell'ira per non eccitare il nemico a nuova strage, di tanti ancor liberi, in porto e nella terra:

Tacito stette alquanto, nè 'l tacere
Scemava punto de la sua grandezza.

E nell'atto IV noi vediamo sulla scena di fronte Mustafà e il Bragadino: contrasto di due capitani e contrasto, anche, sincero, delle due fedi: onde il Bragadino, tradito e vinto, vede già l'empio giù nell'inferno: egli, cristiano e veneziano, si sente in sè libero; e Mustafà:

Legato ancor di libertà ti glorii?
... io vo' che mori, et di più atroce morte,
Ch'altri morisse in tutta questa guerra.

Tutto ciò purtroppo è più accennato che svolto: nè io voglio con grandi tratti far supporre una potenza di figure e di scene, che il Fuligni non ci ha saputo svolgere, ma ci fa intravvedere, incompiuta, a frammenti: come il lamento sordo dei prigioni per le navi quando il Bragadino è levato su di

un'antenna al porto: e in certa verseggiatura a volte rozza ed espressiva, sul fare dell'*Orazia*. E il martirio non si volge tra un'assidua ricerca di sangue: v'è la forza d'un avvenimento recente; il veneziano Marc' Antonio Bragadino che fu scorticato vivo; e, a quell'ordine, il forte - che pur otterrà « in quei tormenti una costanza immota » - dovette fremere:

Al'hor turbossi, et ne diè segno in faccia,
Perchè la carne de l'acerba pena
Si dolse; ahi troppo amara pria, che fosse
Spogliata, et priva d'ogni acuto senso.

E il tiranno, vedendo la commozione dei presenti, non volea sentire gli ultimi giusti rimproveri:

Via più gridava il forsennato, et pazzo,
Per romper con sue grida le parole
Del mio Signor, com'efficaci, e vere.

Le guerre contro i Turchi, che avevano agitato tutta la Cristianità, vive sempre nel ricordo per i grandi rischi e i grandi danni e gl'insigni combattenti, trovavano dunque degli echi anche nella fredda tragedia (1) e così porgevano qualche nuova scena al teatro, nel quale eran già penetrate per un'altra via, con le fastose rappresentazioni allegoriche, plastica forma a quelle stesse adulazioni vastamente profuse nelle liriche e nei poemi epici. Corpulento modello che mette conto di ricordare, ma in fretta, è il *Trionfo della lega* di Cesare Tomeo (2), dedicato a Don Giovanni d'Austria: è una grande rappresentazione, con un numero sterminato di personaggi

---

1) E al vero pericolo che l'impero ottomano segnava di continuo alle frontiere orientali degli stati cristiani, dobbiamo aggiungere la copiosa retorica spesa vanamente nelle poesie e nei trattati politici del Cinque e del Seicento ad invocare la crociata contro l'infedele: così Gabriele Zinano, ripigliando le divagazioni strategiche dei suoi discorsi di stato, chiudeva la seconda edizione del suo *Almerico* con una esortazione a muovere contro i Turchi: « Romper potrete voi le sette corna | Di quell'ultima bestia, che risorta | Da tante parti sue minaccia Europa. | Lasciate il pianto amici. È tempo d'ira ».

2) *Trionfo della Lega di* Cesare Tomeo *della città di Tropea, in rappresentatione distinta in cinque atti.* In Napoli, Appresso Gioseppe Cacchio dall'Aquila 1575. Nell'avvertenza *Ai Lettori* il T. riconosce l'argomento degno piuttosto dell'Epopea, e infatti di questo genere, come pur della lirica, abbondarono i saggi (v. Masi, *I cento poeti della vittoria di Lepanto*, in *Nuovi studi e ritratti*, vol. I, Bologna, 1894, p. 257 segg., e Mazzoni, *La battaglia di Lepanto e la poesia politica nel sec.* XVI, in *La vita ital. nel seicento*, II, p. 197 segg.). L'autore scrisse questo suo *Trionfo* a Messina, ove credeva di farlo recitare, perchè v'erano molto in uso « le grandi et honorate rappresentationi »: ma non gli riuscì. Un *Trionfo di Cristo per la vittoria contr' a' turchi* era stato recitato a Venezia nel 1571, dinanzi al Doge, in una di quelle rappresentazioni allegoriche, degne d'essere annoverate fra i precedenti del melodramma.

astratti e simbolici: nazioni, città, santi, virtù, vizi; cori ad ogni volta diversi: moltitudine di Cristiani, donne greche e cipriotte, angeli, anime dannate e beate, muse. È stesa in terzine, tranne le brevi parti liriche dei cori, e alcune stanze sul fine, quando le Virtù consacrano all'Immortalità le insegne dei capi della lega e dell'armata. Curiose sono le premesse dell'autore per isfuggire ai nodi delle unità: egli ricorda che i personaggi son figurati, e quindi presenti a noi sulla scena come nella lettura d'una storia. E, pel nome, la grandezza del soggetto eccede ogni legge e trapassa i precetti ordinari: non istarà a discutere se si può chiamar tragedia: le ha dato « fine allegro sotto un Nome largo, e comune. – Tu (se voi) la potrai chiamar tragicomedia, per partecipar d'ambedue ».

I dubbi e le esitanze su ciò che dovesse chiamarsi tragedia si rivelano nel sorgere delle tragicommedie, e in queste dichiarazioni degli autori stessi sulle opere loro: alcuni affettavano di non voler badar troppo ai nomi, ma soprattutto avean timore delle accuse, pedantesche fin sul titolo, e cercavano di schermirsi avanti. Il Giraldi, nel prologo dell'*Altile,* aveva dichiarato di volersi giovare, con moderazione, « Di quel che l'uso e l'età nostra chiede », anche se diverso dalla tradizione: diceva così per giustificare il fin lieto, come sonasse male col nome stesso di tragedia [1]; qualche esempio antico l'avrebbe potuto addurre – e l'adduceva infatti con l'*Ion,* l'*Oreste,* l'*Elena* ed altre d'Euripide –; ma infine la dicesser pure *tragicomedia* « Poi ch'usa nome tal la nostra lingua ». Il Cecchi è un esempio insigne [2] di questi ondeggiamenti tra il dramma e la commedia e la farsa « ch'è una terza cosa nova »; e la favola pastorale ravviverà presto le polemiche, farà divampare la questione dei *generi,* intesi come norme e leggi immutabili per la creazione artistica.

Il nome di Tragedia rimaneva ancora a volte nella sua antica significazione generica di componimento scenico in istile elevato: e perciò furon dette *tragedia* le scene simboliche di Cornelio Frangipane, recitate a Venezia nella sala del Gran

(1) Vedi il *Discorso* cit. del Giraldi, p. 34.

(2) Fra i men noti scelgo quello di Beltramo Poggi, che nell'esemplare di dedica della sua *Cangenia* (Bibl. di Parma, Ms. palat. 235) esita ancora se debba o no dirla tragedia, e sei anni dopo, nella stampa, si risolve per il titolo di tragicommedia (In Fiorenza, Appresso i Giunti, 1561).

Consiglio per il passaggio di Enrico III, re di Polonia e nuovo re di Francia, nel 1574 (1). Proteo, pastor del mare, *partito da l'onde di Nettuno* canta le lodi del sovrano, e poi seguono ad uno ad uno vari personaggi mitologici: *Iri nuncia di Giove, Marte, Pallade, Mercurio:* e son frapposti cori di soldati, di amazzoni, alternamente. In fine alla stampa l'autore aggiunse un breve discorso per giustificarsi del titolo apposto alla sua composizione: essa non desta terrore nè compassione; ma « che terribile e miserabile inducevano li cori de gli antichi quando lodavano li Dei, che si chiamarono Tragedie? »; e poi, appartiene al genere incognito di tragedie ricordato da Orazio, Ignotum tragicae genus... camenae. I metri son di varia natura, ma prevalentemente lirici, e la *tragedia* ha grande importanza nella storia del teatro melodrammatico, poichè sappiamo in modo certo che la musicò Claudio Merulo, e « tutti li recitanti » cantarono la loro parte « in soavissimi concenti, quando soli, quando accompagnati ».

E chi dubitava d'una forma rigidamente tragica era indotto a considerare le unità come un vincolo più formale che intrinseco: nell'imitare i classici la cosa riusciva più facile, ma qui talora si esita, e si sforzano i limiti. Soprattutto per l'unità di tempo: se non s'impone la durata *reale* dell'azione come legge rigorosa, il *giro di sole* è un po' elastico; e in genere si ricorre a un tempo indeterminato, si accumulano gli avvenimenti, si sopprimono gl'intervalli. Ma anche in ciò il Coro stabile opponeva una difficoltà: chè a scena vuota, si può agevolmente imaginare che trascorra un lungo periodo di tempo, ma il Coro, di continuo presente, non può viaggiare le alate vie delle ore, mentre per il pubblico passa un minuto soltanto. Ad ogni modo gli autori, quando la favola non potea piegarsi a più breve durata, non si fecero scrupolo di concedersi anche una notte (2); un esempio bellissimo è quello dell'*Atha-*

---

1) *Tragedia del S.* Cl. Cornelio Frangipani..... In Venetia, Appresso Domenico Farri, 1574. v. De Nolhac e Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III*, Torino, 1890, pp. 133-34. La tragedia fu assai diffusa, se guardiamo alle stampe e anche ai mss. numerosi che ne rimangono: la ripubblicò di recente il Solerti, nella *Rivista musicale ital.*, IX, p. 551 segg. Si trova registrata anche col titolo di *Proteo*, ma per errore dovuto al nome del primo personaggio che viene in scena. – L'autore di questa tragedia non è poi da confondere col giureconsulto Cornelio Frangipane, ch'era suo zio (v. P. Antonini, *C. F. da Castello*, in *Arch. stor. ital.*, S. IV, T. IX, p. 20 n.).

(2) v. Ebner, *Beitrag*, cit., p. 148, e il bel ragionamento del Segni, riportato a p. 157; gli esempi di tragedie protratte nella notte son più numerosi di quelli che registra l'Ebner.

mante [1]), in cui l'azione, incominciata all'alba, è giunta a sera con la fine del 3° episodio; allora il Coro inizia il suo canto perchè vuole scacciare il sonno:

Hor che gli Dei pietosi
Hanno dato rimedio a' nostri mali,
Cantiam lieti e gioiosi
Mentre la notte adombra il Ciel con l'ali;

e dopo 15 strofette simili a questa, termina salutando il giorno che ritorna. - Strappi anche maggiori all'unità di tempo troviamo nel Groto: l'*Hadriana*, già ricordata, richiede almeno due giorni e due notti, e l'autore sente il dovere di scusarsi nel prologo [2].

L'unità di luogo si afferma ora, e si impone sempre più [3]; la scena *unica* dei teatri contemporanei poteva permettere che i personaggi fossero in parti diverse della scena, non mai in luoghi distinti: le inosservanze son dunque rare. e da intendere sempre con discrezione [4].

Attraverso tutto il secolo XVI si compie nella poesia italiana un assiduo lavorio. Con la rifioritura delle lettere volgari, pare che lo studio dei classici e il lungo e recente esercizio del latino approdino ad una plastica forma italiana, come ad una classicità nostra nella chiarezza del concepimento e nella compagine netta e precisa del verso e del periodo strofico. Vediamo riprese con amore le antiche forme metriche italiane, e continuate classicamente: quei pensieri e quelle immagini classiche trovano nel *verso* e nella *rima* una foggia più che mai rigida ed esigente. Pensiamo all'Ariosto che, più esperto in sua gioventù del verseggiare latino che dell'italiano, tratta poi il nostro endecasillabo e la nostra rima armoniosa con in

(1) *Athamante tragedia degli Academici Catenati.* In Macerata, Appresso Sebastiano Martellini, 1579. - L'autore è Girolamo Zoppio bolognese, fondatore dell'Accademia: cfr. TIRABOSCHI, *Storia*, ed. cit, p. 1888.

(2) Nella *Dalida* i fatti son costretti oltre il verosimile, ma la questione non è affrontata direttamente.

(3) Ho già ricordata l'importanza del Castelvetro nella formazione o, forse meglio, nell'enunciazione della terza unità: e rinvio nuovamente allo SPINGARN, cit., p. 96 segg.

(4) *I cambiamenti di scena* nell'*Hadriana* (v. Ebner, p. 138) a me par si riducano a ciò: che l'azione si svolge davanti al palazzo, presso il quale è un giardino; la tomba del 5° atto, come vediamo in altre tragedie, poteva esser vicina al palazzo stesso.

dustria si accorta. E pensiamo al Bembo che, latinista elegantissimo, risolleva le forme petrarchesche e disegna su quegli schemi la lirica diffusa per tutto il secolo: la sua dittatura segna il culmine del *verso*, considerato e sentito come un organismo infrangibile, e della *canzone* come la forma lirica più alta e più solenne. Altri di contro, più i critici che i poeti, vengono ricercando i nuovi metri che meglio rendano l'aspetto di quelli propriamente classici: e il dramma con l'endecasillabo sciolto inizia fortemente questo moto di opposizione. Ma il notar questa ed altre prove di metrica classica, nei loro principi teorici, non ci rappresenta a pieno le condizioni della nostra poesia nell'intero Cinquecento. Chè avviene come un fermento, una dissoluzione delle stesse forme italiane; e quella compagine del verso, cui alludevo, si dirada, e la struttura della canzone è scossa, e la rima, fatta un po' serva, si acconcia a rispondere più vicina o più lontana. – Così mentre altre letterature – francese, spagnuola, inglese – derivavano dall'italiana qualcuno de' suoi antichi pregi, essa prendeva ancora un po' incerta, il nuovo cammino. « Gli spiriti e le movenze, e, direste, le credenze dell'ode e dell'elegia greca e latina » (1), costretti dapprima, con un certo sforzo, nelle stanze della canzone, ricercano di poi una propria veste, più libera, dai periodi più brevi, più conformi ai modelli greci e latini: e l'ode specialmente sospinse alle innovazioni metriche (2), chè l'elegia già con l'Ariosto e con l'Alamanni, non trovò disagio a comporre il respiro del distico nell'uguale catena delle terzine.

Di questo ondeggiar di ricerche, di queste esitazioni la tragedia risente essa pure: chè il sistema del Trissino non rimase senza opposizioni, e con le sue stesse attitudini incoraggiava una molteplicità di sviluppo.

Dopo il tentativo fallito di Alessandro Pazzi, ne abbiam veduto un altro, più moderato e più fortunato, nella *Canace* dello Speroni: la rima, scacciata prima dalle parti veramente dialogiche, ritorna a far capolino. – E per contro i Cori, foggiati sul principio secondo uno schema tutto rimato, *chiuso*

---

(1) Son parole del Carducci, *Dello scoglimento dell'ode in Italia* (*Nuova Antol.*, 1° genn. 1902, p. 8).

(2) Ne ha trattato con diligenza il Pintor, *Delle liriche di T. Tasso*, Pisa, Nistri, 1898, p. 168 segg. – Anche le innovazioni metriche italiane furono imitate dagli stranieri: vedi, per la Spagna, gli esempi che reca E. Melé in *Giorn. stor.*, XL, p. 263 n., promettendo però un lavoro speciale.

nell'ordine della stanza, già nel Giraldi vogliono qualche volta un andamento più libero: il collegamento della rima tende già a sciogliersi da ogni legge, e talora scompare interamente (1).

Le tragedie del Dolce (2) ci offrono anche irregolarità negli schemi delle canzoni (3), e abbondano di serie libere, con maggior frequenza di settenari, e qualche rima a caso, riallacciata anche di lontano (4). – Ho notato che anche nella seconda metà del secolo le tragedie di tipo grecheggiante tendono a conservare per uso del Coro la strofa di Canzone (5); mentre quelle che derivano dal teatro latino, o, in generale seguono il sistema giraldesco, si permettono maggiori libertà, trascurano gli schemi lirici e mescolano versi sciolti ai rimati (6).

Per mezzo poi del Coro le rime s'insinuavano talora nel dialogo, sia per l'abitudine di assegnare al Coro le parti

---

(1) I cori dell'*Orbecche* e della *Didone* – le due tragedie prima composte dal Giraldi – non offrono nulla di notevole, seguendo l'uso anteriore della stanza di canzone; nell'*Orbecche* dopo il 3° atto v'è una sestina (canto alterno del Coro e della Nutrice). – Nella *Cleopatra*, ch'è la terza, troviamo canzoni dopo l'a. I e dopo il III, e una stanza – secondo la regola di far breve l'ultimo coro, semplice ammonimento e conclusione – dopo il V: dopo il II v'è una serie a rime libere, senza però nessuno sciolto: le rime si richiamano anche alla lontana, e più volte; ecco lo schema del principio:

A b a C d B d c e e. D e C f f G g d h. h D i. I l i l m l m M i M....:

e così pure dopo il IV. E non troviamo versi sciolti nei cori degli *Antiralomeni*, dell'*Euphemia*, dell'*Epitia* dopo l'a. IV il coro è di terzine), e dell'*Arrenopia;* nelle quali tutte il tipo preferito è quello delle rime libere: cui forse si voleva alludere da chi biasimava la *frottola* nei cori di tragedie. Nella *Selene* nessuna traccia di canzone, ed in un coro lunghissimo (dopo l'a. III) la rima è trascurata completamente, chè qualcuna, rarissima e troppo lontana, credo sia soltanto una casuale ripetizione. Si vedano i brevi precetti generali di metrica nel *Discorso* del Giraldi, p. 58 segg.

(2) Nella *Canace* dello Speroni mancano i cori.

(3) Così, nel Coro dopo l'a. IV della *Didone*, sono tre stanze:

la 1ª a b C B a C c d e F d e g G
la 2ª a b C B a C c d e f G e f h H
la 3ª a b c c D d E f g g H i I I I,

e così altre volte.

(4) Anche qui un esempio: il Coro dopo l'a. IV del *Thieste* (s'intende quello del Dolce). E nell'abborracciata traduzione delle tragedie di Seneca, i Cori risultano di lunghe file di sciolti, quasi tutti settenari, e v'è anche, sperduta, qualche rima.

(5) Si confronti infatti, dal Gratarolo al Torelli; anche chi ricerca qualche varietà metrica, non si spinge fuori delle forme chiuse, e riprende la sestina o la ballata.

(6) Valgano gli esempi addotti del Giraldi e del Dolce; che si potrebbero moltiplicare agevolmente. Piuttosto ricordo come verso la fine del secolo i cori tendessero in siffatte tragedie ad una maggiore snellezza: così la *Recinda* di C. Forzatè (1590) ha un coro di tutti sciolti (tranne una rima in fine: U v z U), ed ha pure i cori a stanze, ma di schemi più semplici: dopo l'a. I, a b b c A D c D (5 stanze, senza commiato): e già nella tragedia inedita del Barbaro il coro dopo l'a. I ha questo schema di canzonetta a b c a b c d D.

liriche (1) sia, come già nel Trissino e nei primi seguaci, con l'intento di riprodurre il *commòs:* e infatti vediamo i personaggi colpiti da sventura lamentarsi in un canto alterno col Coro (2). A ciò si aggiungeva in alcuni tragici la ricerca, affrettata per lo più ed imperfetta, ma non trascurabile, d'una maggiore dolcezza nel dialogo e come d'una sonorità che meglio s'accordasse alla passione amorosa, a certe disposizioni affettive, e liriche in fondo, più che drammatiche; quindi si ritornava alla rima: nè sempre come un richiamo e una colleganza degli endecasillabi e dei settenari, seguìta per tutto il componimento; in tragedie stese interamente in versi sciolti, e talvolta tutti endecasillabi, troviamo insertate nel dialogo delle serie con libero intreccio di rime (3), e fin delle stanze di canzone, vere e proprie (4).

Con lo Speroni abbiam veduto come si accendesse battaglia anche sul verso: gli avversari lo accusavano di usare il il metro della frottola « vilissima materia, e componimento di

1 Nella *Cleopatra* dello Spinello (1550) il dialogo offre dei veri intrecci rimati solo quando parla il Coro: cfr. c. 9ª, 9ᵇ, 9ᵇ – 10ª, 17ª ecc., e trovo solo una volta in un discorso della protagonista (c. 25ᵇ): a b C b D e D, e non certo uno sciupio di rime; la *Semiramis* del Manfredi, di cui dirò fra poco, è tutta in endec. sciolti, ma dà i settenari e qualche rima al solo Coro, anche nel dialogo. Nell'*Herode insano* di M. Montano (anteriore al 1586) non vi sono Cori fra gli atti, ma il Coro ha parti liriche nell'interno degli atti: così a. II, sc. 1: due stanze con lo schema A b c C D B A a D E E: e qualche personaggio lo imita (v. *Herifile*, a. IV, sc. 1).

(2) Un esempio migliore d'ogni altro, nella *Scilla* del De Cesari (1552), in fine all'a. I; e poi quasi tutto l'a. III, e il fine della tragedia; v'è schietta derivazione da Euripide e poi un'intenzione continua di svolgere l'azione in movenze liriche; di qui un dilagare di rime tra i settenari frequenti. Avviene in tragedie simili che il Coro, già frequente nell'azione, segua la stessa metrica irregolare nei brevi canti fra gli atti e perda così ogni aspetto d'intermedio (v. la *Progne* del Parabosco, in fine dell'a. I). – Nella *Costanza* del Massucci (1585) il lamento per la creduta morte di Ricciardo è un canto alterno fra il *Consigliere* e il *Coro*, ma tien luogo del coro dopo il primo episodio.

(3) Questo è caso frequente: cito l'esempio dell'*Afrodite* del Valerini (1578), dove appunto il dialogo non ha settenari se non nelle parti *liriche* che vi sono inframmezzate.

(4) Nel *Bragadino* del Fuligni (1589), cfr. a. II, sc. 2; a. III, sc. 2; a. V, sc. 3; a. V, sc. 4. In v. 3 v'è prima il Coro, con una stanza di questo schema: a B C a D c b D e F e g g F, cui succede un'altra, d'identica struttura, detta da un personaggio (Manoli). Non v'è la distinzione chiara e la colleganza tra fronte e sirima: ma l'autore faceva le sue stanze così (simile in ciò a molti contemporanei) anche nelle vere canzoni: vedi soprattutto il coro dopo l'a. IV, con lo schema A b A C c B D e d d F f E g G. Noto ancora la *Niobe* del Lottini (1595), in cui Manto (a. I, sc. 2) incomincia secondo questo schema, *irreprensibile*: A B C B A C C D d E E: ma poi segue così: F g f H h B I I b B, e poi altrimenti. In questa tragedia il Coro ha una vera e lunga canzone nel *Pàrodos*, cantato alternativamente da uomini e donne. In a. II, sc. 2, Sipilo e Ismeno, figli di Niobe, discorrono in versi sciolti, endecasillabi e settenari, e a un punto del dialogo Sipilo incomincia con 3 vv. sciolti, e poi segue con una stanza di questo schema: a b C a b C c d e e D f F.

poca considerazione appresso a' dotti e giudiciosi rimatori » [1]; la gran questione in tutto il Cinquecento fu intorno a questo ideal *verso* tragico italiano, ma che si accostasse al parlare sciolto, salvasse il *verisimile* [2]. Lo Speroni rispondeva « per chi capisce e cerca la ragione », che all'eptasillabo frequentissimo, e all'endecasillabo meno frequente, aveva aggiunto un terzo verso, più raro: e per la sua piccolezza « molti, incontrandolo non l'avvisano, ma o gli aggiungono delle parole, o l'appoggiano ad altro verso per sostenerlo, o l'hanno essi per nulla, o lo trapassano non ne curando »; questo è il pentasillabo, di cui parlò Dante, e che ha luogo nello *stile tragico:* ma Dante non basta senza Aristotele; e questo vuole l'imitazione del parlar tragico non da ogni sermone, ma da quello soltanto ch'è soave e gentile: or mentre di tal soavità e gentilezza è ricchississimo l'eptasillabo, ne è invece il pentasillabo troppo povero: e può servire come a variare l'onda numerosa del settenario e a temprare l'eccesso dell'endecasillabo [3]. Lo Speroni distingueva pure il quinario *separato* e il quinario « del verso principio » [4], e il piccol verso veniva così a penetrare nella tragedia. Ma eran teoriche: nel fatto lo Speroni ridusse quasi a nulla i suoi pentasillabi nel rifacimento della *Canace,* e l'endecasillabo, piuttosto che spezzarsi, seguitò a fluire, bolso e scolorito. Il grande attentato all'unità dell'endecasillabo – rotto nei suoi elementi, con l'uso misto del settenario e del quinario, – i Cinquecentisti non lo compirono mai decisamente; e chi cercava la robustezza dello sciolto l'otteneva qualche volta col martellare ben serrati i versi, curando la struttura di ciascuno, che fosse in sè un *bel verso,* poichè la rima non aiutava [5]. Pure, il lavorio, cui accennavo in principio, a me pare riuscisse più alla disgregazione di quella salda unità che aveva imperato prima che non a un avviamento nuovo e conscio. Il Minturno, che, dopo il Trissino, fu quegli

---

(1) Vedi il cit. *Giudizio sopra la Tragedia di Canace e Macareo*, in *Opere* dello Speroni, t. IV, p. 110.

(2) A questo fine, nelle commedie, dovea rispondere l'endecasillabo sdrucciolo, che per la tragedia fu ripreso nella sola *Altea* del Gratarolo (1556).

(3) Cfr. SPERONI, *Opere*, t. IV, p. 160 segg., nell'*Apologia della Canace* che è come ho già accennato, dello Speroni stesso.

(4) *Ibidem*, p. 162.

(5) Per la parte *tecnica,* questo appunto significava il Lenzoni (v. CARDUCCI, *Storia del « Giorno »*, pp. 319-20); cfr. RUSCELLI, *Del modo di comporre in versi nella lingua ital.*, Ven., Sessa, 1563, p. 82 segg.; DOLCE, *Osservationi*, Ven., Farri, 1566, pp. 259-40, ecc.

che concedette nella sua *Poetica* un più largo posto allo studio delle questioni metriche – sperimentatore egli stesso de' suoi nuovi disegni –, richiesto del verso più acconcio alla Tragedia, assegna ai *prologi* l'endecasillabo, ai canti del Coro « quei modi che nelle canzoni il Petrarca, e Dante, e gli altri nostri lirici usarono », e agli *episodj* poi, per i ragionamenti, ora il verso di 11 sillabe, « or quel di 7, or quel di 8, or quel di 5, or quel di 3, tessendogli secondo che richiede la qualità del costume o dell'atto rappresentato » (1). Il consiglio è importante, e metteva conto di riferirlo; ma non se ne fece nulla.

In mezzo a questo uso vario e mal certo della rima, mentre in generale si ricercava di ottenere con la mescolanza degli endecasillabi e dei settenari, sciolti, o rimati a quando a quando e liberamente, un metro piuttosto facile e corrente, le tragedie del modenese Antonio Cavallerino (2), hanno pel rispetto della metrica un'importanza grandissima che non è stata ancora rilevata. Egli infatti, nutrito certo di studi e d'una pratica dei grandi poeti italiani, trova che vi son ragioni e per usare e per trascurare la rima (3): ma di questa, in due specialmente delle tragedie che ci sono rimaste, si giova decisamente, e più che la rima riassume per la drammatica, compresa naturalmente tutta la parte dialogica, le più difficili forme chiuse, aggiungendo una nuova *catena* di sua invenzione. Lo soccorre l'autorità di Dante « ch'afferma nel (preallegato) libro della Volgare eloquenza, la Canzone essere nella nostra lingua il vero verso Tragico; et questa è stata usata da me, et

(1) *L'arte poetica del Signor* Antonio Minturno. Ediz. di Napoli, G. Muzio, 1725, p. 108. Nei *prologi* e negli *episodj* i versi dovevano essere « nudi, e liberi de' legami di consonanze ».

(2) Ce ne rimangono quattro, *Il Conte di Modona*, *Rosimonda regina*, *Telefonte*, *Ino*, pubblicate tutte, In Modona, Nella Stamperia di Paolo Gadaldino: s. a., ma con le dedicatorie dell'autore datate rispettivamente di Modena, 24 marzo 1582, 19 aprile 1582, 20 aprile 1582, e 7 giugno 1583. – Sul Cavallerino non si hanno che le scarse notizie raccolte dal Tiraboschi (*Biblioteca Modenese*, t. II, pp. 8-10); esse bastano nondimeno a stabilire che visse tra il 1511 e il 1598. Una lettera di Muzio Manfredi, di Nancy, 25 maggio 1591, al Cavallerino, ci fa sapere che quest'ultimo avea composto venti tragedie: non si conoscono però che queste quattro. Il Tiraboschi ricorda pure il volgarizzamento inedito del *Cristo* del Nazianzeno; del *Meleagro*, cui allude il Manfredi, e che l'autore dovea stimare assai se diceva: « che sarebbe l'idea della Tragedia Toscana », non si ha notizia. – Il Tiraboschi accenna senz'altro che in queste tragedie vi son rime, ma gli altri storici non se ne occuparono; si è parlato più spesso del *Telefonte*, ma solo per metterlo in relazione con le Meropi e notar la precedenza nella trattazione dell'argomento.

(3) Vedi la lettera che precede la *Rosimonda* (pp. 3-4): egli ricorda le ragioni di chi combatte la rima e di chi la sostiene, e non si pronunzia nè per gli uni nè per gli altri, anzi vuol fare ad ogni volta secondo gli torni meglio.

particolarmente ne i ragionamenti che le persone tra se stesse fanno in scena detti Soliloquii »: ma non solamente in questi. – Apriamo la *Rosimonda regina;* l'atto primo è tutto una scena fra *Rosimonda ed Elminge:* dapprima sette stanze dello schema ABc AbC DD, col commiato ABB; poi il dialogo si ripiglia con la catena trovata dal Cavallerino (1):

ABCBA : CDEDC : E.....

E per la novità del tentativo riproduco qui il tratto che chiude la lunga scena e l'atto; Rosimonda ha narrato ad Elminge come Alboino, festeggiando il sesto anniversario della vittoria su Cunimondo, le abbia porto da bere in un vaso d'oro scolpito dell'effigie paterna: ora ella vuol vendicarsi, e poichè Elminge le assicura che senza l'aiuto di Paradeo, uccidere Alboino è impossibile, cercherà di lusingarlo ed irretirlo coi vezzi:

Ros. S'io credessi dover perdere il regno,
E la vita, e l'honore, e s'altro ho al mondo
Di ben, non cangerei pensieri, e voglie.
Prego ben te, che nel tuo cuor profondo
Ascondi il mio desire, e 'l mio disdegno.

Elm. Di fè non sarà mai, ch'i mi disposlie,
E sarò nell'averse e rie fortune
Qual fui nelle felici, e ad alcun patto
Per gran timor, che la mia mente imbrune
Empio pensiero in me mai non s'accoglie.
Ma voi Signora mia, prima ch'ad atto
Sì severo vegniate, e quale e quanta
Sia l'opra rimirate e siate certa
Quello esser solo ben, di cui si vanta
L'huom con ragione anchor, dopo ch'è fatto.

Ros. Pon fine homai, che non che tu converta
Con queste cianze tue l'animo irato,
Anzi ogn'hor più l'accendi; hor egli è tempo,
Ch'io mi ritiri allo mio albergo usato,
Tu tien la doglia mia dentro coperta.

Elm. Voi sete di pentirvi anchora a tempo.

Ognuno sente come questa non sia una verseggiatura drammatica; son versi ben distinti e direi *spiccati* l'uno dall'altro. L'autore ha veramente concepite le scene, o ciascuna per sè, o in parti ben circoscritte e chiare, a quel modo che si disegnano i periodi di una canzone. In tale composizione lirica della scena egli coinvolge i due personaggi così strettamente

(1) Ci dice egli stesso che ha trasportato da 3 a 5 versi la *catena* dantesca « per fuggire la troppa vicinanza delle rime ».

che ad esempio non chiude sempre le stanze col discorso dell'uno o dell'altro, ma la stessa stanza può essere interrotta dall'uno, e dall'altro ripresa (1).

Nel *Telefonte* vi sono e canzoni e versi sciolti: le stanze si frappongono in una stessa parlata, come se a quel punto il personaggio sentisse un maggior impeto di passione e ricercasse una forma più lirica per le sue speranze e pei suoi lamenti (2). Prevale il numero degli sciolti nel *Conte di Modona*, e nell'*Ino* (3), ma anche qui è da notare come lo sciolto sia battuto in modo, che pare aspetti ad ogni poco la rima; e, per dir la mia impressione, cominciando a leggere una scena si pensa che quelle risonanze debbano venir riprese in una stanza seguente, come si trattasse di una canzone *a stanze indivisibili*. Ecco un esempio:

Ino. Mentre di liete voci e dolci accenti
Empire il cielo e l'aria d'ogn'intorno
M'apparecchio, o Nudrice, in flebil suono
Verso rime dolenti, e le mie guancie
Sento irrigar da un lagrimoso fiume,
Che da gli occhi deriva: e l'allegrezza
D'haver condotto il mio nemico a morte ecc. (4).

1) La tragedia continua tutta intera con le catene e canzoni de' più vari schemi: l'atto IV si chiude con un soliloquio di Paradeo in forma di ballata: il Coro ha anche una sestina, e in fine della tragedia un sonetto acrostico (Vescovo *Manzolo*, cioè Mons. Benedetto Manzuoli, vescovo di Reggio, cui la *Rosimonda* è dedicata). Questa tragedia, se ha grande importanza per questa sua speciale forma - che non rappresenta soltanto una scelta di particolari metri, ma un modo tutto proprio d'intendere l'espressione drammatica dei caratteri -, non merita però di essere seguita qui a lungo nel suo svolgimento. Basti notare che non ha relazione con la *Rosmunda* del Rucellai: l'autore attinge liberamente e con le mutazioni che gli sembrano opportune, alla narrazione di Paolo Diacono; nel 1548 era uscito a Venezia presso il Giolito il volgarizzamento di Lodovico Domenichi (cfr. Pellini, *La vendetta di Rosmunda*, cit., p. 37 segg.), e di questo si giovò il Cavallerino: anche qui *Rosemunda*, dopo il convito, si consulta con *Elmichis*, che la persuade a partecipare la cosa a Peredeo « uomo fortissimo, »: è cambiato invece per evidente necessità drammatica l'episodio, che segue, della finzione di Rosemunda con Peredeo per avvincerlo a sè. - Non ci rimane che la notizia di una *Rosimonda* offerta da Pietro Cerruti da Madrid, il 30 marzo 1589 al Duca di Mantova, che la ricevette e aggradì (v. D'Ancona, *Origini*, II, p. 493 n. e A. Bertoldi, *Una tragedia composta in Spagna da un italiano*, in *Bibliofilo*, VI, pp. 85-86; e ad una *Rosmonda* dovea pur lavorare Alberto Parma intorno al 1591 (v. M. Manfredi, *Lettere brevissime*, p. 96).

2) In principio dell'atto III, Merope, sola incomincia con endecasillabi sciolti, prosegue con quattro strofe dello schema A B a B C C, poi riprende gli endecasillabi sciolti, e termina con altre 5 strofe dello schema descritto, chiuse dal commiato a A.

(3) Noto qui che nel *Conte di Modona*, oltre alcuna di quelle catene, che potremmo dire di *quinta rima*, vi sono due sestine: una è del Coro, dopo l'a. II, ma un'altra è detta da Tarquinia in principio dell'a. V. - L'*Ino* è quasi tutta in endecasillabi sciolti. Tutte e quattro le tragedie si chiudono con acrostici in onore dei personaggi cui ciascuna è dedicata.

(4) Nell'*Ino*, c. 31: *Ino* e *Nudrice*.

Non mi si crederebbe forse s'io dicessi che ho aperto a caso il volume; è vero che mi son fermato sull'esempio, tanto è eloquente, quasi rivelatore, quel *versar rime:* la buona Ino, fra la letizia e la tristezza, non pensò che stava discorrendo in endecasillabi sciolti!

Il Cavallerino, che si mostra uomo colto e buon conoscitore delle teoriche e delle tragedie del suo tempo, obbedisce ad un suo chiaro concetto: egli sa di far tragedia, secondo le regole aristoteliche e l'autorità dei moderni, ma per lui lo stile *tragico* – cioè elevato, nobile, delle grandi e serie passioni – è pur sempre quello di Dante e del Petrarca. – Nel Quattrocento spontaneamente la *tragedia* d'Orfeo s'era acconciata nei metri popolari; e i vari drammi che seguirono vollero piegarsi alla terzina, all'ottava, fino alla barzelletta..... Ma il tentativo del Cavallerino non è da confondersi con gli strascichi di quel teatro, coi drammi popolari stretti alla rima, che non mancarono anche nel Cinquecento avanzato (1); sappiamo dal Manfredi che nel perduto *Meleagro* il Cavallerino avea creduto di dare l'idea della Tragedia Toscana (leggi *italiana*); il proposito era dunque franco ed elevato. Ma fallì anch'esso, si smarrì nella fitta ombra; e i drammi del Cavallerino si debbono ora ricordare soltanto per il loro ritorno risoluto alle forme chiuse, in mezzo a quelle lunghe esitanze dello sciolto, a quel dubbio vagar della rima, a quel dissolversi e rinnovarsi degli antichi schemi nella canzonetta e nell'ode, ond'è improntata la poesia del secondo Cinquecento.

Il primo componimento drammatico in prosa che abbia assunto il nome di tragedia è il *Libero Arbitrio* del bassanese Francesco Negri (2), uno de' più convinti ed impetuosi italiani

---

(1) Ricordo quelli di Anello Paulilli, un curioso rimaneggiatore di soggetti classici per uso della scena: *Il Giuditio di Paride*, *Il Ratto d'Helena*, *L'Incendio di Troia, secondo l'Historie et Favole antiche* tutte in Napoli, Appresso Gio. Maria Scotto, 1566; cfr. Toppi, *Bibliot. Napoletana*, Nap., 1678, p. 339. Egli non vuol troppo curarsi di divisioni, di stile alto ed ornato, dei precetti tragici insomma, e varia i cori, moltiplica i personaggi, le scene episodiche e vistose; nell'*Incendio di Troia* la parte dialogica segue un periodo metrico costante, ABCABC, con parti *liriche* frammiste, d'altri metri; la prece del *Chorebo* in fine del 1° atto, il canto alterno dei due pastori nel 2° (aabccdD), poi tutto il 5° atto, d'endecasillabi e settenari, sciolti e in rima.

(2) Della trage- | dia di M. Francesco | Negro Bassanese. | intitolata Libero Ar- | bitrio | *Editione seconda*, | *con accresci-* | *mento.* || Dell'anno M. D. L. (senza numerazione di carte). La prima edizione, anonima, del 1546 o 1547 io non ho veduta; la seconda non reca nota di stampatore, ma uscì coi

che in quei tempi si volgessero alle idee della Riforma. Più che ragionatore, stoffa di seguace entusiasta; di lui si racconta che giovine, per non aver ottenuto una fanciulla che amava, s'era chiuso in un convento, e n'era uscito sol per uccidere la donna, infedele da parte sua all'uguale promessa: l'esilio, poi le lotte religiose avevano acuito l'asprezza della sua natura impulsiva.

La tragedia del Negri mira soltanto alla propaganda religiosa, ed egli, nel discorso al *Christiano lectore* che apre la seconda edizione, subito dichiara i suoi intenti: poi che Dio rivelò la luce del Santo Vangelo, ne infiammò l'animo di molti e li fece desiderosi di diffondere la verità, con vari modi e con vari scritti, ad ogn'uno i più acconci: « acciò che potesse ogn' uno pigliarsi se non d'uno, almen d'un altro cibo, che più gli piacesse. – Questa medesima cagione, et non alcun'altra, carissimo lettore, mosse anchor me da principio a scrivere di simil cose *sotto nome di Tragedia:* persuadendomi che forse per tal via alquanto dilettevole, se ben non di molta arte poetica, nè di molto bel parlare ornata, più facilmente gli huomini potrebbono leggendola avedersi de gli errori già molti anni introdotti nella Chiesa di Christo, de quali in quella se ne fa longa mentione » etc. Frutto di satira e d'invettiva – dove l'autore si vanta di avere « de' suoi colori depinto il papistico regno di Antichristo con tutto ciò che da indi nasce, depende, et si deriva », d'avere ripresa e sferzata « la brutta et porchessa vita d'assai di quelli, che vogliono essere chia-

---

tipi del Landolfi di Poschiavo. Seguì una traduzione latina, dovuta come pare, all'autore stesso e pubblicata a Ginevra « apud Ioannem Crispinum » nel 1560, con dedica a Nicolò Radzivil duca di Vilna. Vedi Em. Comba, *I nostri protestanti*, vol. II, Firenze, tip. e libr. Claudiana, 1897, p. 310 segg. e il lavoro speciale di G. B. Roberti, *Notizie stor.-crit. della vita e delle opere di Franc. Negri con una disertaz. intorno alla di lui trag. del Libero Arbitrio*, Bassano, 1839. Ne discorsero pure, rilevandone il particolare carattere, G. B. Crovato, *La drammat. a Vicenza nel Cinquec.*, p. 81 segg. e C. Panizza in un buon articoletto divulgativo (*Una tragedia curiosa*, *Scena Sport*, aprile 1892, p. 275). Il Comba (Appendice, 2, p. 692, pubblica da una copia che si conserva a Vienna il catalogo dei libri « condannati e scomunicati per heretici da M. Giovanni della Casa » nel maggio del 1548, e all'indicazione della *tragedia del Libro* (sic) *arbitro di F. N. B* segue questa: « Tragedia d'un'altra sorte »; dunque, oltre quella del N., vi fu qualche altra opera drammatica, stampata pur in quel tempo alla macchia e diffusa con mire anticattoliche. Ho già ricordato come nella *tragedia della Libertà*, attribuita all'Alamanni, si sia voluto scorgere, per la somiglianza del titolo, questa del Negri; causa dell'equivoco, l'esistenza, intorno alla metà del secolo XVI, d'un Luigi Alamanni, eretico, prima calvinista e poi zuingliano, insegnante a Lione nel 1566 (cfr. Mazzuchelli, *Scritt. d'Italia*, vol. I, P. I, pp. 244-45 in n. e pp. 262-63).

mati religiosi » -, queste scene furon di certo nominate tragedia per la serietà, per la severa fierezza onde il neofita voleva improntare la rappresentazione dei rilassati cattolici, e per la natura tutta simbolica dei personaggi e dell'azione.

Il signore Libero Arbitrio figliuolo della signora Ragione e della signora Volontà, dal papa incoronato re sul regno delle buone opere, ha già da tempo sua famiglia e felice governo, spillando quietamente tesori ai fedeli. Ma ormai si addoppiano le nuove di sudditi ribelli; sulla piazza in Roma dinanzi al Palazzo del re (siamo nel ponteficato di Paolo III) convengono le persone di questa tragedia; Fabio da Ostia « protatica persona », che se ne torna dal pellegrinaggio in Terra Santa, apprende da Discorso humano (Segretario del Libero Arbitrio) la ribellione di vari popoli; e poi *Diaconato* (maestro di casa di Mons. Clero) gli fa un po' di storia dei fatti, e del Re, e del Papa, e del Clero. Una vera connessione la favola non ha: seguono scene, collegate solo per l'aggirarsi continuo dei discorsi sullo stesso argomento: così, poi che se n'è uscito Fabio il pellegrino, entra Hermete (interprete), che quanto più pensa « al bel ragionamento fatto da nostri Theologi a tavola » tanto più si conferma nella fede e si sdegna cogli eretici.

La Tragedia è divisa in cinque atti; e i primi tre debbono raffigurare largamente la corruzione della Chiesa Romana, togliendo argomento da quel pranzo di teologi, nel quale si voglion ferire insieme con i vizi degli altri prelati la reazione e le intenzioni apparenti di riforme cattoliche; o da una lettera di Ferdinando I sul propagarsi della Riforma luterana; e di qui timore del Re Libero Arbitrio, e consulti con i suoi (*Atto Elicito* e simili), e in fine una convocazione di teologi. Ma sul principio del IV atto giungono gli apostoli Pietro e Paolo in veste di pellegrini, s'informano di ciò che avviene a Corte, fanno essi stessi la propaganda della Riforma (1), ed affrettano la catastrofe: la Grazia giustificante recide il capo del Re (« questa gonfia vescica del Re Libero Arbitrio »), ch'era la prima commissione imposta da Dio. Resta sol più la seconda, che sia pubblicata in Roma la sua sentenza « data, pronontiata, e promulgata in cielo contro l'Anticristo », e l'Angelo Raf-

(1) Questo regno volgarmente detto delle buone opere « è un favola composta dal diavolo » e mantenuta con menzogne dai teologi scolastici e canonisti.

facle stesso si reca ad affiggere le copie per la città: questa ormai ogni giusto deve fuggire – « babilonissima Babilonia ».

L'importanza del componimento sta tutta in questo aspetto di sincerità e di fervore, in questo fine di piegare il teatro alla lotta di pensiero, e, ciò che sarebbe propriamente artistico, nell'intenzione di tracciare e svolgere, oltre alle persone simboliche, alcuni tipi della corte, franchi e motteggevoli, vogliosi in fondo del vero, caratteri umani, colti fra il popolo curioso e buono. Ma non si va troppo oltre l'intenzione: le figure di Felino, spenditore, e di Bertuccio, barbiere di corte, « fratel cugino » di Pasquino (1), sono intravvedute con una certa comicità, ma rimangono soffocate dallo straripare dei ragionamenti teologici: i frizzi di Bertuccio non son mai rapidi, incisivi, ma si affiacchiscono in uno spirito diluito o varcano il limite dell'arguzia. A dir vero io non ritrovo in questa tragedia tutta la vivacità e la spigliatezza che altri vi seppero scorgere; è tutta senza misura, sopraffatta dal libello religioso: le scene lunghissime, le parlate prolisse, intrecciate di argomentazioni di fede; le postille cortesi ci allegano in margine le scritture sacre, Evangeli e Decretali. Dov'è più moto e vita, tu senti che irrompe la passione e il vituperio feroce del riformato, l'invettiva recisa ed aspra, ma uniforme; quando Bertuccio si scaglia contro Monsignor Della Casa, le sue parole fan tutt'uno con quelle che leggiamo nella Prefazione del Negro, indignato per l'indice dei libri proibiti – inclusa la tragedia – compilato dall'autore dell'impudico capitolo sul Forno (2); anzi egli disegna e rappresenta meglio quando parla

1) Vedi atto II, sc. 2: e sappiamo come i protestanti tedeschi avessero foggiato un loro Pasquino, *Pasquillus exsul, peregrinus, germanicus*, tutto antipapista e confuso ad arte col Pasquino romano in libri di propaganda luterana: v. Gnoli, *Storia di Pasquino*, in *Nuova Antol.*, 1° bim. 1890, pp. 292-93, Cesareo, *La formazione di mastro Pasquino*, in *Nuova Antol.*, 3° bim. 1894, p. 91 segg., 539-40, e Flamini, *Il Cinquecento*, p. 224. Celio Secondo Curione, nella prefaz. ai *Pasquillorum tomi duo*, Eleutheropoli (Basilea), 1544, ove ritroviamo appunto tale confusione, faceva di Pasquino un barbiere, come questo suo cugino Bertuccio.

2) Il Negri ricorda assai da vicino gli scritti di Pier Paolo Vergerio, al quale fu pure attribuita la tragedia: e sono affinità di pensiero e di modi, che mostrano la diretta influenza e se vogliamo anche l'intervento dell'eretico istriano (cfr. Comba, p. 320, e Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere degli scrittori della città di Bassano*, T. I, Venezia, 1775, p. 80). In quello stesso tempo, tra la fine del 1549 e il 1550 – prima, io suppongo, che uscisse la seconda ediz. della tragedia, – il Vergerio pubblicava quelle *Epistolae duae duorum amicorum*, s. l. n. a, di cui diede pel primo notizia, avendole ritrovate nella Guicciardiniana (presso la Nazionale di Firenze), il Ferrai: v. *Studii storici*, Padova-Verona, 1892, p. 75 segg., e vi leggiamo gli stessi assalti contro il Casa, e quelli violentissimi contro Pier Luigi Farnese, soprattutto per l'oltraggio e la morte del vescovo di Fano.

in nome suo « de maneggi di Mons. Giovanni della Casa legato di Vinegia et de suoi trafforelli » che non quando introduce le persone allegoriche o gli stessi popolani: alcuni di quei discorsi sulla gran piazza del Vaticano, per le circostanze e per i lineamenti dei personaggi, ci suggeriscono alla memoria altre scene che per il lor fine schiettamente comico raggiungono ben altra vivezza, la *Cortigiana* dell'Aretino. Il Negro si scusa del parlare alquanto libero che adopera a volte, e lo giustifica con le brutture ch'egli vuole smascherare; ma in realtà egli non iscolpisce preti lussuriosi, o vili, o avidi del guadagno: pensa al clero e lo insulta; e l'insulto è quasi sempre generico, contro il papismo, contro gli articoli di fede e i raziocini dei teologi.

Come prima tragedia in prosa italiana il Fontanini e lo Zeno (1) registravano la *Tamar* di Giambattista de Velo, scritta, recitata e pubblicata in Vicenza nel 1586 (2). Oggi non si dà troppa importanza a siffatti primati, cui allora si badava tanto da contendere sulla precedente scoperta, che so io? dell'egloga piscatoria o d'altre varietà formali, che non recavano in sè nessun pensiero veramente nuovo. Quì, l'avere scritto in prosa una vera tragedia, sarebbe stato degno di qualche nota, come un segno di maggior libertà, un desiderio di spezzare antichi legami; ma nel fatto il De Velo credeva come tutti gli eruditi suoi contemporanei che le tragedie dovessero scriversi in versi: di non averlo fatto egli vuol essere scusato nell'avvertenza « A' lettori », ch'è in fine al volume. Egli prima dichiara che a malincuore s'è persuaso di lasciar stampare il suo lavoro: « Nè alcun prenda ammiratione s'egli non l'ha composta in verso, perchè per due cause principali l'ha fatto; l'una è, che ei l'ha tessuta in poche hore, et astretto da gli amici, l'altra è per commodità de i recitanti; perchè non tutti conoscono il verso: poscia ch'egli sa bene (che in vero è persona assai litterata) che le cose Tragiche devonsi scriver in verso;

---

(1) *Bibl. eloq. ital.*, T. I, p. 462, con le notizie esatte dello Zeno. Sulle più antiche composizioni teatrali in prosa, riaccostate alla tragedia per l'altezza dell'argomento, v. le notizie del Quadrio, *Storia e rag.*, vol. III, P. I, pp. 110-11: la prima, *Rappresentaz. della Nascita, Vita, e Morte di S. Giovanni Battista* di G. B. Benivenni, si fa risalire al 1542, ma rimase inedita più d'un secolo: e dopo saltiamo al 1585, con un'*operina*, sacra anch'essa, del P. Hieronimo d'Arabia, *mista di verso e di prosa*. Tranne la commedia, e non senza contrasto, la prosa s'impadronì assai lentamente delle nostre forme drammatiche.

(2) *Tamar Attione Tragica* di Gio. Batista de Velo. Rappresentata nella città di Vicenza dalla Compagnia Nova, L'Anno 1586. In Vicenza, Appresso Agostino dalla Noce, 1586.

et perciò habbiamo voluto avertirvi, acciò non pigliate qualche errore, et sinistra opinione di lui ». Altro che novatore! Il prologo (fatto dall'ombra di Amone) è in endecasillabi sciolti, e i Cori sono in versi, pure sciolti, ma con una rispondenza nel numero dei versi, e nella collocazione degli endecasillabi e dei settenari; come, per dir chiaramente e in breve, la disposizione delle stanze in una canzone, compreso il commiato, ma senza rime: pure furono cantati così, ridotti in musica dal vicentino Don Leone Leoni.

La scena rappresenta la città di Gerusalemme, e l'argomento è tratto, un po' qua e un po' là, intrecciando l'antefatto e atteggiando insieme i personaggi, dal *Libro dei Re* (II, 15): siamo al punto in cui, dopo le trame di Assalonne, consigliato da Achitophel, David è fuggito, lasciando dieci concubine a custodire il palazzo, ed Assalonne è entrato in Gerusalemme. I dialoghi lunghi e ben paludati s'iniziano con Bersabè che, diffusamente invitata dalla nutrice, le confida un buon tratto di storia sacra; e noi vediamo subito, dopo i saggi di verseggiatura drammatica, come i tragici si movessero nella *libera* prosa. Dopo la bella parlata di Bersabè, la Nutrice nota rispettosamente: « Tutto quello, che sin' hora mi havete detto grato mi è stato l' intenderlo da voi; nondimeno lo sapeva ancor' io per avanti; poi che è successo il tutto in modo che o alla presenza sono stata, o per pubblica relatione si ha saputo. Nè però ancora considerar posso, a che fine si lungo ragionamento habbiate fatto ». Quante sue compagne nutrici avrebbero potuto arrischiare quest' innocente osservazione! ma Bersabè l' appaga interamente col rispondere: « Tutto quello, che vi ho detto fin' hora, è stato acciochè, paragonando li travagli passati con li presenti, conosciate che legittima causa mi move a dolere, perchè tutti li passati sono stati piccioli, rispetto alli presenti, che ci soprastanno ». – L' *azione tragica,* che si chiude col ritorno di David vittorioso, è in fondo una narrazione spezzata, cui non giunge a dare unità, sebbene ingrandita a raccogliere le fila del dramma, la parte di Tamar, figlia di David, cui Assalonne, partendo, lascia il governo del regno, mentre elegge capitano di tutto l'esercito Amisano, che le ha destinato per consorte. I caratteri non hanno risalto, non vita; e restino nella loro ghiacciaia, Tamar e Bersabè e Achitophel, lo stesso che nella Bibbia consiglia così: « Ma buon consiglio sembrami questo: Si radini teco da Dan fino a Ber-

sabea tutto il popolo d'Israele innumerabile come l'arena del mare; e tu sarai in mezzo a loro. – E andremo sopra di lui [David] in qualunque luogo si troverà; e lo copriremo come la rugiada ricuopre la terra; e non lasceremo vivo neppure un solo di tutti quelli che sono con lui ».

Su la fine del secolo vi fu chi si accinse deliberatamente, con la teoria e con l'esempio, a sostenere l'uso della prosa per la tragedia: Agostino Michele, per riposo da gli « Aringhi Criminali », si fece della questione un suo particolar campo di battaglia. Nel 1592 pubblicò un discorso « in cui contra l'opinione di tutti i più Illustri Scrittori dell'Arte Poetica chiaramente si dimostra; come si possono scrivere con molta lode le Commedie, e le Tragedie in Prosa. Et di molti altri precetti di cotal Arte *assai copiosamente* si ragiona » (1).

Egli muove dalla necessità di riunire sotto le stesse leggi di componimenti drammatici la Commedia e la Tragedia; e commedie in prosa furono scritte con lode dei valenti, e in prosa pure alcune tragicommedie: s'aggiunge la *Tamar* del Velo, il quale credette fuggir la contesa (« se bene egli perciò non fugge il nodo ») col titolo di *azion tragica*. Nè la tragedia, che venne su presso i Greci attraverso vari mutamenti, è forma fissa e immutabile, ma come tutte le arti è *variabile;* nè il verso è essenziale della poesia, afferma col Varchi, ma l'*imitazione*. Anticamente il verso era nella rappresentazione sostegno del canto; ma lo stesso continuo desiderio di accostare la verseggiatura drammatica alla prosa guida naturalmente alla prosa stessa, ch'è più varia nel numero e nell'armonia, aiuta la verisimiglianza e insieme la gravità della tragedia, e in fondo può comprendere in sè, come nel fatto comprende, versi interi e versi rotti. Su questi principi il Michele con grande ricchezza di citazioni vien provando e riprovando tutte le possibili obbiezioni, e più d'un argomento ci sembra ora inutile poi che la discussione si aggira fra i preconcetti del tempo (2). – Vediamo in

(1) In Venetia, 1592, Appresso Gio. Battista Ciotti.

(2) E continuò la disputa, oltre agli accenni nelle Poetiche – specialmente nel commento del Piccolomini – con lo *Scenophylax* di Lucio Scarano (Ven., Ciotti, 1601) ed una serie di scritti per tutto il sec. XVII: v. FOLENGO, *Ricerche letterarie*, Livorno, 1897, p. 231 segg. e GALLETTI, *Le teorie drammat. e la tragedia in Italia nel sec. XVIII*, P. I, Cremona, 1901, p. 57 n. – Intorno alla fine del 1500, son da porre le traduzioni in prosa dell'*Antigone* e dell'*Elettra* di Sofocle, di Alberto Parma, conservate nei mss. Vatic. Barber. lat. 3734 e 3735.

pratica: il Michele offre la tragedia *Cianippo* (1), ricorda le « vivaci et innumerabili ragioni, le quali a ciò fare *lo* hanno persuaso, e quasi ch'io dissi violentato », dichiara che ha tolto il soggetto « dall' Historia di Suida e di Plutarco », e di Plutarco adduce anche il passo in latino. Cianippo, re di Siracusa – ov'è posta la scena –, ha trascurato ne' sacrifizi Bacco, il quale, irato, sermoneggia nel prologo ed appresta la sua vendetta. Ciane, figlia del re, ha deciso di prendere i voti di castità; il padre si oppone, si sdegna, vuole che invece pensi al matrimonio, come l'esorta anche la Nutrice: son due scene che ricordano le condizioni sociali della fine del 500, poichè quella consacrazione a Diana riesce tutt'uno col monacato (così è di *Rosmunda* nella tragedia di Torquato Tasso). Or Bacco si vendica; Cianippo si abbandona a un'ebrietà che gli toglie ogni lume, ed in un sotterraneo, che conduce dal palazzo al tempio, assale e violenta una fanciulla. – Ciane che ritornava dal tempio – compiuto il voto – per quel sotterraneo, lamenta ora la sua perduta verginità, ma del violatore non sa nulla, tanta era l'oscurità: solo glien'è rimasto un segno, un anello, ma non ne dirà nulla col padre perchè non abbia a rinfacciarle l'ostinata castità. – Una pestilenza invade la terra, si consulta l'oracolo, e la risposta decide Ciane a giovarsi dell'anello; quasi l'avesse trovato su d'una strada, lo consegna al sacerdote, che lo mostri nel tempio al popolo radunato: si ritrova che l'anello è di Cianippo. – L'afflizione di Ciane si risolve nella persuasione che il padre per vendetta abbia voluto oltraggiarla nella sua castità, e così, « con la destra ministra del Cielo » lo ferisce a morte: Cianippo vive sol più il tempo di ricordare l'insana ubriachezza onde l'aveva colto il castigo del Dio, ed esprimere ancora il suo paterno affetto per la figlia crudele: e questa, ormai vinta dal dolore, si uccide. – Tale, rapidamente l'azione: che, divisa in atti e scene, si continua dal principio al fine, cercando di non urtare le unità (2); ma si capisce che del tempo

(1) *Cianippo tragedia di* Agostino Michele. *Et è la prima fra tutte l'altre sino ad hora publicate dalle Stampe, che sia scritta in prosa.* In Bergamo, Per Comin Ventura, 1596: la dedica, al Duca d'Urbino, in data di Venezia, 1° settembre 1596.

(2) Così all'inizio dell'atto 2°, il cameriere annunzia al *consigliere*: « questa mattina, *fuori del suo costume, assai per tempo*, il sommo Re nostro ha mangiato, e bevuto havendo, s'è levato col volto acceso, e con le membra tremanti dalla mensa ».

non s'ha a far calcolo: quasi tutti i tragediografi d'allora avrebbero cominciato dalla peste e narrato nella prima scena l'antefatto; qui il Michele ha ridotto a dramma tutta la narrazione, in gran dialoghi di prosa solenne e ravvolta.

Poichè la questione dello scrivere le tragedie in prosa non appariva ai cinquecentisti come potrebbe apparire oggi a noi; la tragedia voleva stile alto sostenuto: questo era ammesso da tutti; e a voler scrivere in prosa non si dovea pensare a « quelle Prose in tutto *scatenate,* e senza alcun numero », ma comporre dei periodi oratori con molta arte. Per il Michele era argomento capitale il *numero* della prosa: la quale « si chiama parlare sciolto e libero rispetto al verso, se ben non è libera in tutto; ma legata ancor essa sotto certi numeri e certe leggi, che la fanno dir ancor numerosa, e per una certa communanza chiamar ancor versi »; e si deve preferire la prosa appunto perchè accoglie tutte le armonie dei versi e le annoda e le congegna con modi inattesi ed accorti. - Si ricordi a qual punto del suo svolgimento fosse la nostra prosa tra il finire del Cinquecento e lo schiudersi del Seicento. Il periodo s'era mantenuto per gli scrittori e per i critici come un organismo definito, di cui non si potevano stabilire leggi precise, ma che portava in sè la ragione della sua salda compagine, un'armonia che si rispondesse e quasi risonasse nelle varie parti, svariata dagl'incisi, modulàtà con l'opportunà collocazione di tutte le parole, e considerate queste come aventi ciascuna un proprio valore grammaticale. Smarrito gradatamente lo squisito senso d'arte del primo Cinquecento, questo organismo di periodo, che, sebbene affaticato dai pedanti, aveà pur offerto un agile strumento ad intelletti robusti, si veniva affoltando, infiorando d'ornati, e insieme si diluiva, smagliava quella trama della vera prosa, cui stringe la forza stessa e la chiarezza del pensiero. Così uno scriver gonfio, paludato, disteso; le frasi e i periodi prolissi, la sonorità soverchiante la precisione, nell'oratoria sacra e civile, nei romanzi pastorali, nei dialoghi, nelle epistole.

Un soffio di violenza ebbra, quasi di follìa, trascorre su queste persone del *Cianippo,* che ne sono travolte ed uccise: ed ecco la vergine consacrata a Diana, pur mo violata, che alla Nutrice risponde (a. II, sc. 2): « Eh Nutrice, e madre mia, ch'in cotal guisà non men per l'amor che voi da me ricevete, che per lo latte, ch'io da voi ho ricevuto nomàr vi

debbo, non m'astringete a palesarvi più particolarmente con la lingua quello, che voi col rossor delle mie guancie legger con un solo sguardo agevolmente potete. È il dolor humano alla fiamma conforme, la qual può accendere mille torchi, nè però si fa ella in alcuna parte punto minore. Può il mio immenso affanno turbar non pur mille pietosi, ma mille petti spietati, nè perciò apportarebbe egli al mio misero et angoscioso cuore minor tormento ». Quando Ciane insiste con la Nutrice che il padre l'offese così per vendetta, la Nutrice se ne persuade (a. IV, sc. 5ª): « Ahime infelice, ciò che creder non potea, ciò che temer non volea dalle vostre sodde raggioni abbatuta, e dalle vivaci vostre prove vinta, soggiogato ogni mio volere, et ischiavo divenuto ogni mio potere, e posso, e voglio, e credo, e temo hora certamente ». E il Sacerdote, mentre Ciane sviene per dolore, si rivolge alle Donne (a. IV, sc. 4ª) pacatamente: « Donne, soccorrete la Signora vostra, e non permettete che dell'affanno tramortita a terra, aiuto non havendo, se ne cada ». – La compostezza e il *decoro* dovean pure aleggiare sulla tragedia, a compiere – nel desiderio dell'autore – quel ritmo più vasto e più diffuso del nuovo linguaggio drammatico; i personaggi si mantengono illustri e meditabondi, così il *Sacerdote* come il *Consigliere* che cerca d'occultare l'ubriachezza del sovrano; – e i Cori d'uomini e di donne, cantano negl'intermezzi (1), commentano l'incalzare dei fatti, i funesti presagi e il morbo che si propaga: come un'aria annebbiata di volute tristezze e di paure e di ruine.

(1) Come pretesto ai Cori, nel 1° atto Cianippo e il Sacerdote ragionano sul modo di placare Bacco, e il Sacerdote avverte: « Conforme al gran bisogno ho alcuni Himni composti, i quali desidero, che sieno da questi huomini honorati, e da queste nobili donne, le quali qui ragunate rimiro, mentre havranno occasion tranquilla con pio affetto, e con dolce melodia cantati... ». E il « convenevol tempo » è alla fine del 1° atto: gli altri tre canti si conformano poi all'azione; il più era che si cantasse la prima volta. Questi cori si compongono di serie di settenari sciolti, e solo al chiudersi del periodo (logico) una rima baciata.

LE TENDENZE VINCITRICI

[illegible]

A cominciare dal Giraldi, e continuando con lo Speroni e col Dolce, più volte abbiam dovuto accennare ad una ferocità e crudeltà evidente dell'azione, a personaggi bramosi di sangue, e sazi, ebbri, poi che l'hanno versato. Di questo fatto che, germinato rapidamente, si propaga per la maggior parte delle tragedie successive, e impronta con diversa intensità numerose opere, per lungo spazio di tempo e in autori differenti di patria e di educazione, ho ritardato alquanto l'esame per esercitarlo non solamente su quei primi e più noti saggi, ma sopra l'insieme di quanti altri svilupparono la medesima tendenza. Chè la ricerca dello strazio, del sangue, dell'orribile in tutte le forme della tortura e della sofferenza fisica, non che scemare si accrebbe fortemente cogli anni.

Il punto di partenza – fu notato più volte – è l'imitazione di Seneca: e l'*Orbecche* derivò appunto dal *Tieste* quelle prime palesi ostentazioni di ferocia, com'era già un tratto senechiano, nella *Dido in Chartagine* del Pazzi il dono della testa e delle mani recise di Pigmalione, che Iarba invia alla regina. E, d'altra parte, le tragedie che strettamente seguirono i modelli greci, non solo quelle che ne imitarono a pieno argomenti e condotta, ma anche le altre che ridussero a quel sistema più semplice e più nudo – parlo sempre delle interpretazioni cinquecentistiche – favole tratte da novelle o da narrazioni storiche, mostrano in genere un maggior ritegno, mirano a descrivere più l'impulso

[illegible] nello studio di tutta la produzion tragica del Cinquecento, egli pone quattro tipi prevalenti: lo storico (i soggetto romano), il romanzesco, il classico puro o greco, e l'orribile.

della passione che lo sfogo brutale. Così nelle tragedie ispirate al Boccaccio, il cuore dell'amante inviato a Gismonda o porto come cibo dal Rossiglione alla moglie è in sè un particolare crudele, ma ci apparisce come un segno, un simbolo della vendetta; per contro gli autori che hanno attinto a Seneca ci rappresentano, ad esempio, della vendetta un compiacimento bestiale, fra le membra sanguinose delle vittime tratte anche a mostra sul palco.

Si imita ciò che risponde a qualcosa di già vivo nell'animo nostro; e che dà forma a tendenze che si muovono confuse, indistinte: chè, ove si fosse presa ad imitare una materia priva di questa segreta rispondenza, ben presto la si lascerebbe con un senso di esanime freddezza. Qui invece ecco autori concordi nella scelta di argomenti truci, volonterosi di ridurre a tali altri, che non erano; e somiglianti pure nel modo di rappresentare quella diffusa e invadente crudeltà.

Abbiamo veduto come Venezia fosse propizia agli scrittori di tragedie; muoviamo dunque di là, cercando di vincere il ribrezzo; che davvero non è poco, sì che a volte pare, tra le opere di questi buoni accademici e innocui verseggiatori, di seguire uno studio di psicologia criminale.

Messer Alessandro Spinelli scrive e fa rappresentare una *Cleopatra,* e poi, com'egli ci dice, è costretto a pubblicarla « a sodisfattione di molti nobili » (1). La scena è in Tebe d'Egitto, e l'eroina non è quella che rovinò Antonio; ma un'altra, che subito ci racconta un ripugnante antefatto pieno d'incesti, e l'ultima frase è che il marito di lei – e fratello – Ptolomeo, l'ha ora cacciata dal palazzo per sostituirle la figlia (2). L'oro e il fasto circondano questo re disumano, il quale, fra i lamenti della ripudiata e il dolore della città, apparecchia in questo suo giorno natale un grande convito:

E i saporiti vini,
Sono ne i vasi d'horo:
E son le mense ornate
Di rose, e di viole, e gelsomini.

(1) *Cleopatra Tragedia di* M. Alessandro Spinello. In Vinegia, M. D. L. (in fine: per Pietro de Nicolini da Sabbio). V'è errore nella data della dedicatoria, 16 marzo M. D. XL).

(2) A queste antiche istorie egiziane, ed orientali in genere, ricorrevano quei tragici, che, senza nemmeno cercare di farsi una lontana idea delle condizioni sociali e morali di quei popoli, vi ritrovavano bell'e fatti degli argomenti quanto mai scellerati.

Un Nunzio ci descrive di poi questo convito ebbro, e ci racconta che il Re condusse in un'ascosa stanza il piccolo suo figlio, e lo uccise egli stesso: e poi, non sazio, « Comandò a quei due servi ch' eran seco, | Che dovesser smembrarlo in molte parti ». Questo scempio è descritto con tali particolari come si fosse ad un macello di bestie: il corpo umano è ridotto alla sua miseria anatomica;

> Et a questo spettacolo sì horrendo
> Sempre il Re stea presente, e lieto in faccia
> Si dimostrava.....

Quelle membra fece poi portare alla cucina « E cuocer ne i schidoni, e ne gli stagni | Per far vivande inusitate e rie »: così le manderà a Cleopatra, perchè, dopo quel cibo, saputa la verità, ne muoia. E così accade, e un servo le mostra poi la testa e le mani del figlio: « queste le reliquie sono | Di quel capretto che 'l Re v'ha mandato ». Il re si dichiara felice che sia perito il figlio, – tolta così ogni tema d'un vendicatore. – Ma giunge poi un ultimo Messo (è ferito e gronda sangue) a raccontarci come Cleopatra raccolse una grande schiera di fedeli armati, e li condusse alla strage fra l'orgia del tiranno: ella stessa ormai vendicata, dopo aver bevuto del veleno per non rimanere fra tanto dolore, viene a morire sulla scena.

Questa tragedia fu rappresentata a Venezia, di carnevale.

Carlo Turco, filosofo e letterato asolano (1), compose una *Calestri* (2), di aspetto arabico-orientale e sanguinario. Anche qui un grande antefatto, che ci vien narrato come *Prologo et Argomento* da un'ombra (di Selambria) e da Morfeo: uccisioni e tradimenti, che derivano da un modo selvaggio d'intendere

---

(1) Non di Asolo, ma di Asola, piccola città dell'agro bresciano: vedi D. Bernoni, *Notizie biografiche dei ragguardevoli Asolani*, Oneglia, tip. Ghilini, 1863, pp. 29 e 221-223. Ad Asola era l'Accademia dei Virtuosi, ove si allestivano rappresentazioni sceniche, ma il Magini, storico della città (vissuto fra il sei e il settecento), aggiusta le cose a modo suo quando ci dice che il Turco « andava componendo adatte comedie e tragedie che si rappresentavano dalla gioventù *nel pubblico teatro* ». L'*Agnella* poi non è una tragedia, ma una commedia del Turco (se ne hanno due edizioni, Treviso 1558 e Venezia 1585), e fu rappresentata in casa del poeta stesso per il passaggio dei duchi di Nemours e di Beaulieu nel 1550. Di tragedie del Turco non si conosce che la *Calestri*.

(2) Una lettera di Paolo Manuzio del 7 maggio 1560, ci mostra ch'era già composta allora: v. Bernoni. *Dei Torresani, Blado e Regazzoni*, Milano, Hoepli, 1890, pp. 188-89, ov'è però da notare che la lettera del Manuzio non è affatto inedita; si legge anche in principio dell'edizione della *Calestri*, da me veduta. Questa tragedia fu pubblicata postuma nel 1585 (Venezia, Aldo): mi giovo della ristampa (In Trevigi, Appresso Fabritio Zanetti, 1603).

la vita: il potere e la ricchezza e i piaceri del senso alla mercè di chi sappia meglio usar ferro e veleno. – Ora, un empio tiranno ha sposato una terza moglie, una ben degna moglie: questa vuole ad ogni costo che il proprio figlio sposi la figlia unica dell'Imperatore. Ma questa ama segretamente un giovine ch'era venuto « Errante cavagliero a la sua corte » e poi col suo valore aveva accresciuto lo stato. Il padre, scoperti gli amori della figlia, le manda senz'altro in dono il cadavere dell'amante: ma a lei usa clemenza, sì ch'ella finge di acconsentire alle imposte nozze, ordite dalla matrigna. Ed è lei stessa, la fanciulla che ha amato un ignoto cavaliere, pel suo valore e pel suo coraggio, che apparecchia la vendetta [1]: la quale ci è rappresentata con un verismo di cronaca, nella vita intima di quella crudele famiglia. Le feste nuziali son subito ordinate, e il matrimonio compiuto, sebbene la giovine fosse già stata d'un altro: gli sposi danzano insieme alquanto, poi si ritraggono alle loro stanze. Nella notte una donzella di Calestri corre a chiamare la matrigna, la quale « meza vestita, et meza ignuda Andò, credendo occorso un di quei casi, | Ch'avvenir suol la prima notte a'sposi ». Ma Calestri ha ammazzato lo sposo; lascia che alquanto la madre si lamenti, e poi « A questa vecchia ingiusta, | Così di furor piena, | Segò la crespa gola »: proprio le rughe del collo vuol ricordare il poeta. Ma la recente sposa, feroce agli altri, vuol esserlo pure a sè stessa, e « Sopra il ferro homicida il lato stanco | Appoggiata, il fe' uscir fuor de le rene... ». Fra le altre cose, dopo tante morti, si deve anche scoprire che l'ucciso cavaliere amante di Calestri era un figlio adulterino dell'Imperatore, avuto innanzi le nozze con la stessa donna, divenuta poi legittima moglie e madre di Calestri. Allora l'Imperatore, che avea già fatto morire un paio di mogli, si mostra inorridito, e va a trapassarsi il petto con un coltello.

Il dottore, rimatore e comico veronese Adriano Valerini ci presenta un'*Afrodite* (2), e questa non è la dea della bellezza. La scena è in Pafo: il re Licofronte ha trascurato il culto di

---

(1) Notiamo come anche questi amori relativamente onesti, naturali se non altro, acquistino in siffatte tragedie un sapore acre, di violenza pronta a scoppiare o per difendersi o per vendicarsi.

(2) *Afrodite Nova Tragedia di* Adriano Valerini. In Verona, Per Sebastiano et Giovanni dalle Donne fratelli, 1578. Il V., *Aurelio* in arte, faceva le parti di amoroso e fu tra i principali attori dei *Gelosi* e poi degli *Uniti*: cfr. Bartoli, *Scenari inediti della comm. dell'arte*, Firenze, 1880, pp. CXX-CXXXII, passim, e D'Ancona, *Orig.*, II, p. 461 segg.

Adone, e questi se ne vendicherà, con le trame di Cupido. – Tirintio, primogenito del re, ama la matrigna Arete: ma la Cameriera, che lo ama ancora dopo ch'egli la trascurò, si finge mezzana a quest'amore, per poterlo più sicuramente denunciare. Il fratello di Tirintio, Polinnio, ama Afrodite, figlia del sacerdote Alceo, e dopo certo accordo spicciativo a guisa di sponsali, si giace con lei, mentre il Re padre stabilisce le nozze dei suoi due figli con le due figlie del Re d'Atene. Quando Polinnio ritorna ad Afrodite, questa già medita di vendicarsi: qui il Messo ci descrive l'accaduto, e tra la voluttà degli amanti l'ira più cruda e più terribile. La fanciulla si è dunque data – *per amore* – poche scene avanti, ed ora ha apparecchiato nella sua cameretta « Un ricco, adorno, et odorato letto; | Quivi ignuda, si pose e seco ignudo | Por fece anco Polinnio ». Seguono gli amplessi delle sue bianche braccia, « Candide più che avorio, e più che neve »: ed ella gli protesta che non moglie, ma amante, serva gli rimarrà, s'egli sposerà altra donna. E il principe le si addormenta fra le braccia: allora ella gli lega le mani e i piedi; poi lo sveglia, lo ingiuria, e incomincia lo strazio. Con un coltello gli taglia la lingua, ch'è descritta sanguinosa e guizzante « qual coda | Di serpe, incisa »: son particolari che fanno male, e ci mostrano l'ultimo limite dell'atrocità. E come divien povero e ributtante nel suo artifizio, quel nome dell'amata interrotto fra le labbra di Polinnio: egli può sol dire *Afro,*

> Ma più *Dite* ascoltò l'ultimo suono
> Che non fece la Donna.....

Ed ella procede: gli taglierà la mano, con la quale l'ingannò: « In questo dir col ferro, che del sangue | Tinto era già de la troncata lingua | La real man percosse, che ad un colpo | Spiccò dal tronco di quel braccio, c'hoggi | I fianchi a lei sì dolcemente strinse ». Poi si avventa agli occhi, ed ogni volta dice prima alla vittima il tormento che le prepara. Il messo è fuggito che non potea più reggere. Ma qual'è il commento del Coro? Questo:

> Ma ben tu Donna al sesso femminile
> Acquisti lode, e pregio,
> Ben hai dimostro un core,
> Che avanza di valore
> Ogni heroico valor, non che virile...

e seguita lodando questo « fatto egregio | Di man di Donna uscito... ».

Passiamo oltre, chè di conoscere lo svolgimento e la sceneggiatura di questa tragedia non c'importa molto [1]: già qui è commisto alla spietata ricerca di episodi delittuosi un senso di voluttà mal celata: una crudeltà ed un'esasperazione, che altre tragedie ci offrono assai più chiara. Il patto fra la Regina e un cortigiano perverso nella *Dalida* del Groto, li congiunge ad una tresca breve e violenta, di cui è prezzo la morte torturosa d'una donna e de' suoi figli: per vendetta della regina contro il marito, che di sua parte le preparava una sorte consimile. Antonio Decio da Orte, nella sua *Aeripanda* [2], sparge a larga mano le civetterie ed i languori; egli non accenna alle passioni violente, ma vi si ferma a bella posta, vuol essere raffinato, e quasi arguto nelle sue pitture, che rivoltarono già più d'un critico moderno [3], mentre a tempo suo gli valsero complimenti ed elogi. Il *gioir doppio* degli amanti, e il suggere baci come le *api ingegnose*, e la fanciulla che finge di schermirsi quanto più vuole ella stessa concedersi: tutto ciò si disvela nella tragedia, ma non si oppone, anzi si armonizza con la catastrofe, nella cura, nella minuziosità della descrizione [4].

E Muzio Manfredi – l'autore dei *Cento Madrigali* e delle *Cento donne cantate*, il poeta di corte e stavo per dire di salotto, che frequentò le più belle e le più nobili dame del tempo, trovando per ciascuna un motto grazioso e gradito, – compone, certo di fare grande opera, la tragedia di *Semiramis* [5]. Egli

---

1) In fondo, non c'è nemmeno unità d'azione, chè son due trame, del tutto indipendenti: gli amori dei due fratelli, che agiscono ciascuno per proprio conto e approdano entrambi a luttuose catastrofi.

2) Pubblicata la prima volta nel 1592. Ora ho sott'occhio l'edizione del *Teatro italiano antico* (ristampa di Milano, Classici Italiani), vol. IX, p. 35 segg.

(3) Vedi ad es. il GINGUENÉ, *Hist. littér.*, ed. cit., t. VI, p. 110-111.

(4) Vedi la scena 1ª dell'atto III e la 2ª nell'atto IV.

(5) *La Semiramis Tragedia di* MUTIO MANFREDI, *il fermo Accademico Innominato, Invaghito, et Olimpico.* In Bergamo, per Comin Ventura, 1593. – Vedi A. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe letterati in relazione col duca di Mantova*, nel *Buonarroti*, S. III, vol. III, p. 118 segg. Credo sia questa la tragedia del Manfredi, che il principe Vincenzo Gonzaga voleva far recitare nel 1583 (v. D'ANCONA, II, p. 423 n.); la *Semiramis* allora non era pubblicata, ma certo composta, e già nota a parecchi: nell'anno stesso l'Ingegneri aveva scritto contro di essa, e contro l'*Alessio* di V. Giusti e l'*Eraclea* di L. Pagello, alcune osservazioni ch'eran dispiaciute assai agli autori (v. MANFREDI, *Lettere brevissime*, pp. 130, 292-93, e frequenti accenni in tutto il vol.) È vero che nella stampa la *Semir.* non è più dedicata al Gonzaga, ma il poeta era solito a questi maneggi: e ritolse pure ad un « Principe Serenissimo » – forse il Gonzaga stesso – la dedica dell'altra *Semir.*, boscareccia. Inoltre, nella lettera edita dal D'Ancona, si avverte soltanto che « nè *in pubblico* occorreranno spettacoli sanguigni nè altre cose da porre terrore a riguardarle »; e infatti la catastrofe non si svolge sulla scena ov'è solo raccontata: la vista non rimaneva offesa. Ma il Duca di Mantova, che non aveva mai *avuto di buon augurio* le tragedie, vietò anche di questa la recita, e il Principe fu consigliato di farla rappresentare « in qualche altro luogo ».

ci avverte [1] che la tragedia è « cosa, che da pochissimi sa comporsi, ... e di cui cosa più difficile, o maravigliosa non può l'intelletto humano produrre »; e all'eroina, nel sonetto che apre la stampa, così si rivolge:

Già ti cantai pregiata [2]: hor grido al Mondo
La tua vergogna: e tal cangiato ho stile,
Qual hai costume; e n'hai tu biasmo, io loda.

E n'ebbe davvero lode grandissima, da larga schiera di poeti [3], cui rispose come un sovrano:

. . . . . .
Mentre ch'a prova vi mostrate ardenti
D'un bel comun desìo d'eterno farmi;
Voi contemplo, felice; ed udir parmi
Di celeste armonia veri concenti.
Così mi veggio a maggior meta giunto
Di chi trattò giamai tragico stile;
E ceder Tebe a Babilonia miro.
Semiramis, la tua vergogna vile
Ha già il mio nome a tanta gloria assunto,
Per l'altrui dir, ch'io me medesmo ammiro.

La lode, fu mantenuta a questo componimento, nè solamente per fama: Luigi Riccoboni (Lelio) la ripresentò sulle scene italiane, più di un secolo dopo, e non fu fischiato, e la credette poi sempre una splendida tragedia [4]; era il tempo in cui si volea mostrare all'Italia che non c'era bisogno di imitare i Francesi, con tanta ricchezza in casa; e Scipione Maffei, che di tragedie dovea pure intendersi, includeva la

---

1) Nella dedicatoria al Cardinale Odoardo Farnese, di Nancy, 1° maggio 1593.

(2) Allude alla *Semiramis Boscareccia*, che uscì pure in Bergamo, per Comino Ventura, 1593, pochi mesi dopo la tragedia; è una Semiramis che non ha nulla di comune con l'altra della tragedia: una buona pastorella che ama timidamente Mennone, e vezzeggia fra i boschi, cui trascorrono pastori e ninfe e un bel tipo - Sarnuco - lieto, assai parlante e un po' volgare, che ricorda il *villano* delle commedie rusticali o il *satiro* delle egloghe rappresentative.

(3) E non dei minori: noto, fra i moltissimi, Torquato Tasso, Bernardino Baldi, Pietro Cresci, Guidubaldo Bonarelli della Rovere, Giuliano Goselini, e varie donne: la Franco, Barbara Torelli Benedetti, Maddalena Campiglia.

4) Così ne sentenzia nell'*Histoire du Théatre Italien* Paris. Impr. P. Delormel, 1728, t. II, p. 82): « Dans la conduite de la Tragedie de Manfredy, il y a toute la vraissemblance, *tout le bon sens* et *tout le goût possible* », e poco oltre « La versification en est majestueuse, et suivant mon sentiment, je donnerois le pas à la Semiramis pardessus toutes les Tragedies Italiennes: j'en connois le mérite à fond, l'ayant répresentée comme j'ai fait celle de Trissino et des autres ». A Verona fu rappresentata con pochi tagli suggeriti dal Maffei, il quale pure ci attesta che « piacque sommamente ».

Semiramis nel suo *Teatro italiano*, ripetendo il consueto elogio dello stile [1].

Siamo dunque innanzi ad un'opera che richiede con la sua presenza gli *onori del grado*. Eppure di essa fu detto giustamente che supera le precedenti per terribile mostruosità d'azioni: « si direbbe che il Manfredi volesse fondere insieme l'*Orbecche* e la *Canace*, e da questa unione trasse fuori la *Semiramide* » [2]. Dagli antichi accenni alla figura di Semiramide (forse da Giustino, I, 2, « cum comcubitum filii petisset, ab eodem interfecta est »), il Manfredi ricostruì una trama, che s'annoda foscamente intorno alla brutta passione della protagonista. Tutta la tragedia si raccoglie, e muove da lei: la passione, di senso e inumana, ma la passione di lei *regina*, la donna che è belva ed è padrona. Quando sa delle nozze di Nino con Dirce, ella s'indigna anche per questa sua regalità violata: « e non sa pure | Come sia nata? e senza mia licenza, | Senza ch'io l'intendessi, ebbe ardimento | Di celebrarle, e di calcar superba | De le Regine de l'Assiria il letto? ». E s'ella si finge pietosa è solo perchè sia più crudele il tormento, e sieno, già quetate nel pianto, più straziate le vittime: cui si svela, a far balenare la morte prossima e lenta. Nell'atto IV v'è un racconto del quale ha detto, benissimo questa volta, il Bozzelli [3]: « La scena specialmente in cui quella furia tra le donne uccide di sua mano la sposa e i due figli di Nino, è particolarizzata con un sentimento voluttuoso di riposata crudeltà che solleva tutte le potenze dell'anima ». Dinanzi allo spasimo d'una donna, d'un fanciullo [4],

(1) *Teatro italiano, o scelta di tragedie per uso della scena*, nel tomo II: v. la prefazione, ch'è del Maffei. La *Semiramis* godette stima per lungo tempo: senza accumulare citazioni, ancora il Cooper-Walker notava qualche carattere mirabilmente sostenuto e una certa progressione nell'interesse, e lo stile (*Memoria storica sulla trag. ital.*, cit., pp. 116-117).

(2) Bilancini, *G. B. Giraldi* ecc., cit., p. 140. Il B. riconosce anch'egli pregio notevolissimo della *Semiramis* la forma « sia per elevatezza di stile, sia per squisita fattura di verso, sia per novità e potenza d'immagini ». Ma bisogna intendersi; il verso è scorrevole, si sente il poeta che ha fatto versi di tutto e sa volgere e piegare agevolmente ogni pensiero all'espresione *metrica*, con un diffondersi del periodo, accordato senza troppe languidezze nè sbalzi al fluire degli endecasillabi. La forma è un'altra cosa, non la veste buona ad ogni taglia, ma la pelle della bestia, come diceva il Carlyle, che non si toglie senza scorticarla: se vogliamo concedere al Manfredi qualche merito tecnico di fronte ai suoi colleghi, facciamolo pure, ma in questi termini la lode ha un valore assai tenue.

(3) *Della imitazione tragica*, I, ed. cit., p. 469.

(4) E sono i più frequenti: Dalida ed i figli, in una scena del Groto che forse fu d'esempio al Manfredi; e i bambini d'Acripanda, nella tragedia del Decio; e nella *Delfa* di Cesare Della Porta Cremona, C. Draconi, 1587 – un discepolo entusiasta del Giraldi –, il *pargoletto* ch'apre un riso innocente al padre, mentre questi ne incomincia la lettura (a. IV, sc. I).

non fosse che d'un altro corpo, umano, e perciò simile al suo, non sorge in lei un'eco di quello strazio; il dolore, ch'essa ricerca, fruga nelle fibre delle vittime, le risuona come sola voluttà. Ed un rimatore, Muzio Sforza, enumerando i pregi della tragedia, ricordava quell'episodio con un verso non brutto:

Dirce co i figli uccisa in fresca grotta.

Quasi vi appare la compiacenza di un grato ricordo, – una contemplazione freddamente estetica della ferocia. E la *Semiramis* offre tutta quanta un aspetto di lusso: un manto di porpora gettato sulle più inumane passioni; e non per coprirle o attenuarle, ma perchè esse possan così risaltare, libere da ogni freno, in chi regna e dispone (1). Il coro assiste a questi delitti, con brevi commenti: ma come il popolo di Roma ai capricci di Nerone; questi poteva ricercare tormentosamente nuove forme di piaceri e di sofferenze, e l'atto correre seguace ad ogni sua voglia.

Vi sono due versi che a me sembra rappresentino scultoriamente la condizione di quella tragedia e di quell'arte: quando Semiramis infuriata, dopo la strage dei fanciulli, balza su Dirce e le apre le vesti « con le sue mani », così ella sa uccidere:

E nel bel petto quel pugnal le ascose,
E così gliel teneva, e la mirava.

Così allora la tragedia nostra considerava le passioni e i delitti; riguardava tranquillamente: v'erano il sangue e la voluttà (2); il tossico nelle rose del convito, come nella *Dalida;* i sacrifizi umani sugli altari e nei tempi; e i riti accurati; le onde *pure* e i *lucidi* coltelli. L'amore non era *tragico* di per sè, nella sua seria e profonda e umana grandezza; ma per l'eccitamento sfrenato, per l'istinto più torbido – ritratto nella trasparenza della sua crudeltà.

Di più: poniamo a fronte di queste tragedie le novelle del Cinquecento. Anche qui si svolgevano fatti crudeli, terribili; erano tolti dalla vita reale e vi si movevano persone impetuose,

(1) Nè la passione è rappresentata come fatale, che opprima per necessità colui che ne è invaso e cerchi inutilmente di resisterle; Imetra discorre così della regina a. V: « Gran cosa è pur, che si pregiata donna. *Donna per altro di valor sì raro,* ! *Di prudenza e d'onor....* » non voglia svincolarsi dai suoi desideri: « E potria pur sì lievemente farlo! »

(2) Questo miscuglio, d'un vero *sadismo*, fu già notato, e dal Ruth, *Gesch. d. italien. Poesie*, II, Leipzig, 1847, p. 476, e dal Creizenach, vol. cit., p. 104

sensibili, dominate da vere passioni tratte a gravi eccessi, secondo la bella osservazione del Burckhardt, pel rapporto continuo della fantasia con le qualità morali degli Italiani. – Ma nelle tragedie quelle passioni non bastavano più, erano ancor *semplici,* bisognava innalzarle sopra un piedestallo. Fin nel Giraldi, che attingeva alle sue proprie novelle, abbiam notato come gli argomenti si colorissero nelle tragedie diversamente. La passione doveva essere feroce, varcare i confini dell'*umanità,* vivere in un'aria *lugubre,* ma anche *illustre:* gli affetti si volgevano subito a un parossismo innaturale, e lo strazio fisico appariva buona arma per iscuotere i nervi degli spettatori. Il senso plastico, proprio del tempo, ci ripresenta qui il corpo umano, che si riveste di splendori sul trono e si cosparge di profumi per le grandi nozze e vien tratto dagli spasimi della voluttà a quelli, minuziosi, sapienti, delle torture. Questo il *tragico* per quei poeti, onde si poteva cantare:

> e l'alma in tanto
> Seco si spatia in cotai morti horrende.
> Qui gode, e geme: e se ragion ne chiedi,
> Nel duol la gioia, e ne la gioia il pianto
> Convolvi sì, che l'un per l'altro ascende.

Il dire dunque che il Cinquecento fu un secolo che vide nella realtà crudeli tragedie e che in quegli uomini la molta cultura e la raffinatezza velavano, soltanto, la ferocità non ancor doma nell'animo, tocca il problema, ma non lo risolve; perchè noi potremmo sempre chiederci come mai quei costumi violenti non abbiano ispirato dei bei drammi, mentre pur seppero atteggiarsi in novelle mirabili. Gli è che nella tragedia quegli affetti e quelle passioni reali non penetrarono, o furono solo il pretesto e il simulacro di un'*astrazione.* La tragedia fu tra noi un frutto *teorico:* e la compassione e il timore, la *purgazion degli affetti,* si erano risolti nell'*orribile.* Il Giraldi nei suoi « Ragionamenti », e con lui molti altri, intendevano Aristotele appunto così: destare la compassione e l'orrore. Si stabiliva perciò con la *Poetica* quali fossero le persone e le azioni più atte a *concitare* il terrore e la misericordia [1];

1 Con poca differenza, son le parole di tutti gl'interpreti: ma si veda la Poetica parziale di Iason De Nores, *Discorso intorno a qu' principii, cause, et accrescimenti, che la comedia, la tragedia, et il poema heroico ricevono dalla Philosophia morale et civile,* Padova, Meietto, 1587, c. 11 segg.

quanto all'oscuro precetto d'una catarsi, esso rimaneva come un problema d'interpretazione e di psicologia, pei commentatori; gli autori non li seguivano più. Per volontà loro la morale veniva commista e quasi confusa con l'arte, per far piangere, per *inorridire;* un'indagine assolutamente estranea alle ragioni artistiche rintracciava l'argomento opportuno, complicato di barbarie, di nefandezze (1), e quando il poeta vi si poneva attorno egli non sapeva che sceneggiarlo alla grossa, con una svogliatezza da far cascare le braccia, oppure – volendo far prova di sua bravura, affinata prima nel sonetto petrarchista e nel madrigale artifizioso - ritrarre con una terribile calma i *particolari* più voluttuosi e più sanguinosi.

Torquato Tasso, dopo la deliziosa *festa* teatrale dell'*Aminta,* si era accinto nel 1573 alla composizione di una tragedia, *Galealto,* interrotta ben presto al principio del secondo atto; la riprese dopo molti anni, ne mutò titolo e scene e versi, e in pochi mesi del 1586 diè compiuto il *Torrismondo* (2). Dell'opera, assai nota, io non rifarò l'analisi; nel quadro del nostro teatro tragico del Cinquecento essa rappresenta – più di ogni altra, pel valore dell'autore e per i pregi della forma – l'insieme dei vari indirizzi drammatici, poichè di quelle influenze, che le nuove tragedie d'invenzione venivano esercitando sui saggi sempre più rari dei grecizzanti, noi vediamo qui le conseguenze chiarissime. – La favola di Edipo è rinnovata fra personaggi di terre lontane (3), la scena è finta nella Città Reale di Gothia, il protagonista è un cavaliero gentile e triste. Il *fato greco,* che nelle tragedie d'allora era profondamente frainteso, e convertito o in una ripugnante passione – come nella *Canace* – o nel semplice giuoco di un caso crudele, non ritorna alla sua natura genuina nemmen col Tasso (4): era del resto nell'indole dei popoli moderni che l'antica oscura forza, estranea e nimica

(1) v. F. Fulvio, *Vicende della Tragedia in Italia,* Napoli. Fibreno, 1860, pp. 92-92, dove discorre, un pò sulle orme del Bozzelli, del *furioso sistema.*

(2) v. Solerti, *Vita di T. Tasso,* vol. [illegible], p. 186, 473 n. 3, 512 segg. Nelle *Opere minori in verso di T. Tasso,* ed. crit. del Solerti, il vol. III (Bologna, 1895) contiene il *Teatro* del Tasso (v'è pur riprodotto il principio del *Galealto*), con un'attenta bibliografia.

(3) Sul colorito scandinavo dell'azione, e la lettura che il Tasso fece di Olao Magno, v. Teza, in *Propugnatore,* N. S. III, P. I, pp. 2[illegible]7.

(4) v. D'Ovidio, *Due tragedie del Cinquecento,* cit., p. 294 segg. Per la fama del Tasso, anche quella del *Torrismondo* ottenne caldi assertori: la sola e vera tragedia del secolo per E. Lombardi, in un articolo sbrigativo su *La trag. ital. del Cinq., Propugnatore,* XVIII, P. II, p. 202 segg.

all'uomo, dovesse trasformarsi in una necessità psicologica: questo par che il Tasso intravveda di già, e la triste rivelazione che recide il nodo nel dramma giunge quasi a compiere, a suggellare la sventura che i personaggi portavano in sè da così lungo tempo. In altre parole, il peccato inconsapevole di Edipo non è più il grande avvenimento che rivolga la fortuna di lieta in disperata, ma la tragedia è nella vita, già spezzata, di Torrismondo, che per la prima volta sentì la sua lealtà vinta, e vinta dal suo amore, più forte. – Questa mi sembra la parte notevole, ancora *un po' viva* nel dramma del Tasso, ch'è diffuso d'una pensosità melanconica, traccia degli amori e degli errori cantati nella *Gerusalemme*. Ma è debolezza in tutto: il disegno non si colora, la verbosità sebben lucente, opprime: meglio s'inalzano le parti liriche, ove il poeta può cantare la sua visione funesta della vita (1). Le condizioni stesse del Tasso, preda ai suoi mali ed alle fosche immaginazioni, influirono sul *Torrismondo*, appunto nella debole rappresentazione delle figure, nella lentezza dello sviluppo, nei molti tratti prolissi e vacui; di persone reali può essere un vago ricordo, ad es. in Rosmonda e nella madre sua, ma i lor discorsi si devono riaccostare a quei concetti morali – non sempre savissimi – che le Tragedie accoglievano largamente (2).

Sugli argomenti di immediata ed intera derivazione classica vennero via via prevalendo quelli ove fosse più viva la parte dell'invenzione: che apparissero più nuovi, e potessero venire foggiati e rimaneggiati con più libertà dall'autore tragico: storie cavalleresche e favole orientali; ben inteso, d'una cavalleria e d'un oriente ad uso di quegli autori. Si diffuse il desiderio, la ricerca del romanzesco, di cui i primi notevoli segni abbiamo riconosciuto nel Giraldi, sopra tutto nell'*Arrenopia*, nell'*Euphimia*, negli *Antivalomeni*; e al teatro ducale di Mantova, nel 1567, avean recitato una tragedia, tolta dalla storia di Marganorre, nell'Ariosto (3). Molte fra le tragedie del tempo ci mostrano i frutti di questa tendenza: affetti puri

(1) v. Carducci, nel saggio premesso all'ediz. Solerti, cit., pp. LXVI-VII, e la lezione, ch'egli stesso ricorda, di P. A. Paravia, nei *Discorsi accademici*, Torino, 1843, p. 155 segg.

(2) Non ha sostegno di prove l'ipotesi del De Gubernatis (*Vita italiana*, II, p. 532 segg. che in Alvida, Rosmunda e Torrismondo il Tasso abbia adombrato un dramma familiare di casa d'Este: Lucrezia, Leonora e Alfonso: cfr. Solerti, in *Giorn. stor.*, XXVII, p. 325.

(3) *Orl. fur.*, c. XXXVII, st. 38 e segg.; v. D'Ancona, *Origini*[2], II, p. 451.

e tenaci, imprese ardite in terre lontane, ed equivoci, e smarrimenti, e travestimenti. V'era più interesse per la sorpresa e vivacità dell'intreccio che per la bellezza dell'opera; e questo colorito di avventure, rispondendo a un bisogno delle immaginazioni s'infiltrava qua e là variamente; nè sarebbe possibile raccoglierne le intonazioni a volte indefinite dall'una e dall'altra tragedia: ma qui possiamo ricordare la trama di qualche dramma, scelto appunto fra i men noti, e che ci offra più chiaramente questi caratteri.

La scena della *Recinda* di Claudio Forzatè (1) è in *Alger;* fa il prologo l'ombra di Dirceno – figlio di Selin re d'Alger – ucciso già dalla matrigna per causa della figlia Recinda: ma la matrigna morì dopo tre giorni; ora dev'essere punita Recinda, sebbene fosse inconscia: è una *necessità* anche questa, e ricorda il prologo dell'*Orbecche;* si vuol dare un'impronta fatale all'azione, con un castigo, un'espiazione qualunque. In ciò la ragione di questi prologhi che con l'azione veramente non hanno nessun legame; e, poi che son favole d'invenzione, si appiccica un antico delitto a qualche parente morto. Anche quì, come a stringere le scene fra loro con un certo nesso ideale, l'ombra ci palesa che viene ora dall'essersi mostrato in sogno alla sorella (Recinda): « e l'ho nel core | Posto spavento tal, che già prevede | Il suo misero fin tremante e mesta »; e la visione naturalmente sarà narrata dall'eroina subito dopo alla Nutrice. – Senza seguire la successione delle scene, descrivo rapidamente il soggetto: Argante fanciullo, era venuto col fratello Torindo alla reggia di Algeri, e qui cresciuto negli anni s'era congiunto d'amore con Recinda: ora è lontano in guerra, ed Ermando, figlio del vecchio Argeo, re di Granata, vuole sposa Recinda, e viene egli stesso a sollecitare il consenso: ma ella lo respinge, provocando lo sdegno del padre, e si confida con la sorella Argilla; che dapprima l'esorta alle nozze con Ernando, ma poi le rivela ch'ella stessa lo ama; questo rifiuto potrebbe mettere in pericolo la vita dell'amante, suscitando guerre col *feroce* Argante o con Torindo *orgoglioso:* Recinda tanto più è ferma nel ricusare.

(1) *La Recinda Tragedia di* [illegible]. In Padova: Appresso Lorenzo Pasquati [illegible] dedicat. dell'A., di Padova [illegible] marzo [illegible] – [illegible] in Venetia, [illegible] Appresso [illegible] è preceduta da una dedicat. di M. A. Botti, di Firenze 21 genn. 1607, in cui si parla del successo della tragedia, recitata in Lucca.

Intanto ritorna l'armata di Argante, vittorioso e leggermente ferito, e qui grandi notizie di guerra e nomi irti: Scander, Manù, Alfante, German, Arnaut, e va dicendo. Argante sa delle disegnate nozze di Recinda con Ernando, prima di rivedere la fanciulla: quando si ritrovano, son dapprima le lor parole contegnose e rattenute, ma poi l'amore di Argante scoppia a dir delle nozze, ed ella di tutto il suo amore immutato: e concludono con lo stabilire la fuga su di una fusta leggera. Ma il padre, irato perchè Recinda chiede un indugio alle nozze, la rinchiude nella torre, e il disegno di fuga è interrotto: si stabilisce fra tutti questi congiurati d'amore, che Argilla domandi al padre di visitar la sorella nella torre e poi facciano scambio delle vesti, poichè sono di vita e dispostezza pari. Il Re ha mandato a Recinda una coppa d'oro, e se nega d'obbedire, « ella ben sa ciò che quel dono importe »: e, infuriato com'è, non vuol nemmeno vedere Argilla; ora Argante stesso vuol chiedere che conceda un ultimo colloquio con la principessa che ama, e il Coro canta all'Amore:

Ben a ragion t'adora il mondo Amore,
S'a le tue fiamme ardenti
Gelato orror di morte in van contende.

Selin, appresi gli amori di Argante e di Recinda, è combattuto dai vari sentimenti; la Nutrice gli descrive la scena di Argante e Recinda nella torre: le parole degl' infelici amanti (la cavalleresca lealtà d'Amore), poi come ad Argante, caduto a terra svenuto, si fosse riaperta la ferita, e Recinda, credendolo morto, avesse bevuto il veleno mandatole dal padre - finito poi di bere da Argante appena rinvenuto. Selin manda a chiamare Recinda, « Che 'l velen ch' ella ha preso, | Non così tosto sua virtute adopra... »: e fra sè si rallegra di aver mandato un semplice innocuo liquore: così ha riconosciuto la sincerità di quell'affetto e, sia che si vuole, sposerà i due fedeli amanti e donerà ad Argante il regno conquistato. E qui sarebbe il lieto fine, tanto più che siam già nel 5° atto; ma ecco che al Re giunge un messo di Argeo con un dono: egli scopre ed è la testa di Argante: chè Ernando se ne veniva festante alle desiderate nozze e gli mosse incontro Argante e l'uccise: tutti i cavalieri del seguito si strinsero contro di lui, e a lor volta l'uccisero, inviarono poi quel dono al Re, supponendolo complice della trama. Cameriere e messi seguono a raccontare la

creduta morte di Recinda, e la strage che seguì la morte d'Argante, e poi la vera morte di Recinda con altro veleno, vero questa volta: Selin è disperato e infine Argilla si vuole uccidere per la morte di Ernando. Ed ecco qui, – nel motivo dell'amore di una figlia di re per un cavaliero leale, in contrasto con la volontà del padre che le designa un altro sposo – l'artificio per interessare, e a un certo punto sollevare l'animo dello spettatore con una lieta soluzione per sovrapprenderlo subito con più grave catastrofe; ed una folla di personaggi che non son tutti in scena (siamo in teatro e c'è l'unità di luogo), ma sono sparsi nei molti avvenimenti che si svolgono qua e là, di fuori, e sulla scena quasi confluiscono.

E ora ingolfiamoci in una tragedia di Gabriele Zinani (1) che a me sembra il tipo di quei guazzabugli romanzeschi che venivan di moda (2): certo non può riuscirne dilettevole l'analisi ma, quando l'avremo compiuta, sarà dimostrato a bastanza che se ci fu scarsezza, non fu certo di intrichi e di viluppi. – « Almerigo Principe delle Spagna innamorato per fama di Elvira « figlia del Re di Tracia, se ne va in Costantinopoli sconosciuto, « per havere occasione di servirla; ma per non essere impedito « dal padre, ordina, che gli sia detto cosa diversa dalla sua « intentione, et ciò da Formindo, a cui, se ben nasconde la vera « cagione, palesa però il vero viaggio. Partito Almerigo, et « morto il Re suo padre, i Regni Hispani non sapendo dove sia « il lor Signore, chiamano al lor governo Rotilda figliuola del

(1) *L'Almerigo Tragedia di* Gabriele Zinano. In Reggio, Appresso Hercoliano Bartholi, s. a.: ma la dedicatoria alla Sereniss. Infante Catherina d'Austria di Savoia, ha la data di Reggio [Emilia], 15 ottobre 1590. Dello Zinani il Bertana (*Rass. bibl.*, IX, p. 85) ricordò l'*Adelgiso*, anch'esso di soggetto romanzesco. – In Reggio, tra 'l fiorire dell'Accademia, non mancarono poeti tragici; dirò presto dell'*Alidoro* di G. Bombace, e qui noto *Il Principe Tigridoro di* Alessandro Miari *Regiano* (sic). In Reggio, per Hercoliano Bartoli, 1591: il Miari, autore anche di favole pastorali, di favole e tragicommedie boscherecce, rientra a pieno in questa corrente, che cerca di rendere *interessanti*, in qualunque modo, le composizioni teatrali. – Vedi poi per un frammento di tragedia di Ridolfo Arlotti, e per una sconosciuta *Eraclea* di Ercole Favali, il Guasco, *Storia litteraria del Principio e Progresso dell'Accademia di Belle Lettere in Reggio*. In Reggio, 1711, per Ippolito Vedrotti, pp. 162 e 282.

(2) Nel 1590 lo Zinani dedicava il suo *Discorso della Tragedia* (In Reggio, Appr. Hercoliano Bartoli) al Duca di Ferrara, protettore necessario, come affermava l'a., alla « più difficile propositione » che sino allora avesse partorito il suo ingegno; ed era poi la difesa delle favole finte: la tragedia vuol *dilettare* attraverso la compassione ed il terrore; però se il fatto è vero, manca il diletto, e la miseria ha da esser grande « ma nata dall'arte, non dal caso seguito ». Dello stesso anno è l'*Apologia di* G. B. Leviera contro il Summo, *intorno alle Tragedie di Lieto Fine* (In Padova, Appr. L. Pasquati): di propositi meno arditi e in difesa del *Cresfonte* « composto ad imitatione de' buoni Tragici antichi, e secondo i precetti d'Aristotele ».

« Re di Francia, già destinata ad essere moglie d'Almerigo.
« Formindo, che vede la gran necessità de i regni di Spagna,
« scopre a Rotilda il viaggio d'Almerigo, et ella lo manda a
« lui Ambasciatore. Ma questa Ambasciaria non facendo frutto,
« si taglia ella le chiome, et travestita, et innamorata, quanto
« esser si possa, d'Almerigo, và ella medesma sconosciuta a
« richiamarlo. Da tanti, et si grandi personaggi, che si trovano
« in Costantinopoli, nasce l'occasione della presente attione
« tragica, detta Almerigo ».

Si apre così la scena nel palazzo reale di Costantinopoli: Formindo cerca di calmare Rotilda, travestita da giovinetto, e che ancora non ha riconosciuta; ma ella di nulla si queta:

Io fede in voce? io fede in argomenti?
T'allontani dal ver, non fido in arte,
E non fido in età, nè fido in merto;
Ma in colui solo, che varcare i mari
Mi fè con cor sicuro, et mi difese
Contra tutti i timori, et armò il petto
D'una invitta costanza, in colui, dico,
Che sicuri i perigli, e dolci i stenti
Rese in amore, in amor vero, e santo;
In lui sol mi confido.

E gli si svela: è Rotilda, quella che lo mandò ambasciatore, e non vedendolo ritornare se n'è venuta così travestita; ha tutto il linguaggio d'amore, della grande passione dei romanzi, di certi vecchi romanzi del Cinquecento e del Seicento. Senza svelarsi ella ha voluto indurre Almerigo a tornare alla sposa, ed è indecisa se debba ora svelarsi. Tenterà l'ultima volta di piegarlo con la forza della ragione e descrive le feste e il lieto popolo s'egli vorrà ritornare: « e quindi intesti | I ricchi drappi in serici lavori... e l'armi | Nemiche lampeggianti a mille armati | Tolte per viva forza, e i regij scettri, | E le regie corone, e a l'aura e al vento | Gli spiegati stendardi... ». E fra le donne lo accoglierà la sposa:

Ella tutto il fulgor del tuo bel volto
Desiarà raccor negli occhi belli,
Che rideran, come tremanti stelle
Del Cielo...

Ma Almerigo descrive il suo innamoramento per Elvira: e che altro può desiderare? - Amurate, l'imperatore dei turchi, confida a Formindo le sue ambizioni di guerre e di gloria e d'imprese grandiose: vorrebbe muovere non tanto verso l'Oriente

quanto verso l'Europa; contro Germania e Italia e Francia, e stendere il suo impero sul mondo. E Formindo considera poi col Coro che il Re di Spagna egli l'ha in suo potere. - Oldrinda, moglie di Amurate, gli consiglia di non dare Elvira ad un re o ad un potente, ma diffonder voce ch'egli vuol darla al più valoroso Cavaliere: così si raccoglierebbero alla reggia turca i più valenti d'ogni parte per ottenerla. Amurate approva; ma bisognerà poi tenerli a bada tutti, ed esorta la buona moglie: « ma sarà tua parte | L'insegnare ad Elvira le lusinghe, | Gli allettamenti e gli amorosi nodi | Da invaghir tanti, e tanti cavallieri ». Oldrinda si dà subito all'opera, e tien consulto con la Nutrice, che pensi Elvira e che sentimenti abbia e se gli stimoli d'amore pungano la quindicenne: ma nulla, ella schiva gli amori e dispregia le lusinghe. E qui dice la buona madre: « Tu mi narri | Gran cose. Che non tenti quando giace | Nel letto? L'otio de le molli piume | È ministro ad amor di foco, e d'esca... ». E la nutrice: tutto è vano:

> Odi se seppi l'ora e seppi l'arte.
> Spesso palpai là ne' sorgenti albori
> Le delicate carni e 'l dolce mele
> Io li succiai di quel purpureo fiore,
> Che su la bocca grati odori spira...

Le ricordò *amorosi detti, dolci vezzi e dolci baci*, ma ne raccolse solo sdegnose ed aspre ripulse. Non si dispera la saggia Nutrice, che può vantarsi « duce già esperto, et in più guerre | Horribili d'amor guerriera invitta ».

La madre ordina che Elvira sia condotta in orti deliziosi fra tutte le seduzioni della natura e del lusso: e le sieno dati per corteggio cavalieri e dame amanti: apprenda ogni arte.

> Ella finga amar tutti e nessuno ami,
> O tutti ami in egual con poco amore.

E per ultimo scampo, pur d'irretirla,

> La guiderai ne i desideri nostri
> Più facilmente con pensieri honesti
> Falla invaghir d'honeste nozze, falla
> Cadere in un amore, indi in un altro
> Tanto, che nel mutar si faci l'uso.

Ho accennato prima ai romanzi contemporanei per l'elemento passionale, e li ricordo di nuovo qui, per queste scene ove la profonda immoralità, nell'intimo pensiero d'una madre, si compiace di quelle eccitanti mollezze, di quegli aliti caldi

e profumati di lusinghevole corruzione, onde l'amore s'impregnava verso il Seicento: il Guarini, squisitamente, non cullava le sue ninfe nelle schermaglie dei baci? E tutte le dolci pastorali non si volgevano a quelle imagini, a quei *concettini*, infusi di piccole sensualità?

Nella scena che subito segue Elvira ragiona seco del suo amore; ama Alcandro il falso nome di Almerigo: ella non sa che l'ascolta la Nutrice e, quando se ne accorge, conversa con lei: l'onesta consigliera le mostra i pregi d'amore sopra la castità; ma non si dia a privati cavalieri, nè ad Alcandro, nè ad altri: lusinghi soltanto; Elvira risponde che ama Alcandro e vuol lui, non re, non altri. La nutrice pensa di porre discordie fra Alcandro ed Elvira, perchè l'amore non divampi troppo: e intanto subito dice ad Alcandro che Elvira il giorno stesso sarà data sposa a qualche re, e che già si mostra tutta lieta delle nozze: le ha detto che finse di amare Alcandro, ma ora gli vuol restituire i doni. Almerigo si lamenta col Coro del suo lungo e vivo amore: vuol infierir sullo sposo, ma quale?

L'ira regga la man, ceda l'impero
La mente: affetto, impeto sol mi tiri.

Ma più tardi ritorna a farci un lungo racconto: avea voluto volgere il ferro contro di sè e ragionando ove dovesse vibrarlo prima, avea deciso per gli occhi: ma in quella un *aureo crine* apparsogli lucente avea rivelato Elvira dormente in un cespuglio: riconosciuti ben presto gli amanti, la Nutrice ha chiesto perdono d'averli ingannati entrambi: ma ha confermato vere ad ogni modo le disegnate nozze. Elvira si è mostrata pronta a fuggire con l'ignoto cavaliere; ed Almerigo asciugando con *sottil velo* il viso ricoperto d'un *sudore soave* ha lasciato scorgere « a i confin de la chioma, e de la fronte... il neo che negra stella sembra »: una dama ch'era lì presso, lo ha riconosciuto e gli si è appalesata per sua sorella Estilla.

FORMINDO. O che gran caso. Questo parmi un giorno
Che non sa partorir, se non stupori.
ALMERIGO. O casi belli. Questo parmi un giorno
Che non sa partorir, se non diletti.

Almerigo volea tacere, non bene fidandosi della Nutrice, ma, ormai scoperto, ha tutto detto ad Elvira: così la notte stessa fuggiranno. Allora Formindo gli dice che Rotilda è venuta a cercarlo per grande amore: Almerigo è commosso, egli

le ricambia l'affetto, ma fraterno, nè può farla fuggire ora per non avere in *breve nave* due rivali: provvederà poi al suo ritorno. Rotilda ha udito parte di questo suo discorso e si presenta sdegnata allo sposo: questi, ch'è tutto animato da sensi *d'onore,* potrebbe abusare della passione della fanciulla, ma non vuole; egli parte, perchè così deve: la rispetta dunque, ma non può cancellare ciò ch'egli pure sente per un'altra donna:

Lasciarò genti
Accorte, e saggie, che serventi, e scorte
Ti sieno al gran tuo regno, o al regno mio.
Ti tratterò, come Signora eccelsa,
T'honorerò, come regina grande,
E t'amerò, come sorella.

Altro non può fare, e se n'esce. Rotilda s'adira col Coro, e promette che sfogherà la sua collera. Giungono gli ambasciatori di Tartaria, di Moscovia, di Arabia, d'Egitto: tutti convengon qui d'ogni paese! Assistiamo ad un consesso diplomatico, contese adorne e tentativi di conciliazione, un discorrer lungo e giri di parole: tutti si sono accorti che il Trace vuol seminar discordie e i rispettivi re sono indignati: v'è chi propone di conchiudere una lega generale contro il turco o almeno di sparger voci che lo impauriscano, ma le questioni si fan vive per saper quale dei lor re debba sposare Elvira. E giunge per di più l'ambasciatore di Persia: pare che Amurate abbia promessa la figlia al *Soffi:* un Consigliere lo riferisce ad Elvira, che si conferma nel suo disegno di fuga.

Rotilda che è informata di tutta la trama, ne trarrà la sua vendetta: chiama i *tre cavalieri giovani:* la notte stieno nelle segrete logge vicine alla gran sala, pronti ad uccidere Elvira; e notino bene tutti gl'indizi:

Io a voi la condurrò. Sarò con lei:
Saremo tre: vestiti havrem virili.

Il Coro consiglia i tre cavalieri a non eseguire l'ordine. Tutta questa complicazione, questa grande narrazione condotta nelle varie fila attraverso i primi quattro atti, deve risolversi nel quinto, e l'autore soffocato da tanto cumulo d'eventi si sbriga con un *Nontio primo* e un *Nontio secondo,* che raccontano la fine. *La notte era a mezzo il corso:* Almerigo con Formindo e il Nuntio che precedeva, escono dalle loro stanze, e vedono tre: dopo lungo decidere, procedono per la loro via; una voce li ferma: Fuggir codardi? E si fanno innanzi tre in

abiti virili: Almerigo li crede cavalieri, combatte, e fa cadere Rotilda, Estilla, ed Elvira. Allora soltanto la luna mandò in suo *splendido raggio:* Rotilda con fiere parole si mostra lieta della strage: e puoi intuire, come muore Estilla. Almerigo si dispera. Elvira è portata alle sue stanze. Alcuni giovani francesi vogliono vendicare la morte di Rotilda, gettare Alcandro nel serraglio delle fiere. Almerigo si volge a Formindo « amico superdiletto »; quando Amurate sa il vero di Almerigo ordina che sieno subito sfrenate tutte le fiere ed i mostri; ma avanti all'eroe le fiere stesse si stanno *timide* e *lontane:* il tiranno, sempre più irato, gli è sopra col ferro e lo tortura: Elvira dalle sue alte stanze scongiura perdono dal padre, che invece aggiunge nuovi colpi, e allora si precipita giù cadendo vicino all'amante. Si uniscono come possono, legati e fatto muto Almerigo: e il crudele li disgiunge e l'uno espone alle tigri, e l'altra alle pantere.

Era pur necessario scorrere questa folla di vicende: quanti hanno letto queste polverose tragedie e questi vorranno leggerle ancora? Il lettore è fatto ora persuaso che c'eran davvero amori ed intrecci, ed i viluppi cui alludevo; altro mancava: un'anima a tutte quelle parole, ed una vita a tutte quelle persone.

E v'è un corollario ancor per grazia alle fitte venture d'*Almerigo:* chè l'autore le potè volgere e impastare a suo talento dopo molti anni in una seconda edizione [1]. Fra gli altri mutamenti, è tolta Estilla che giustificava dapprima il riconoscimento di Almerigo, ed è aggiunto un Elfidio, figlio della Nutrice e innamorato d'Elvira: la madre lo dissuade in principio, e poi l'aiuta nel suo disegno; e molti sotterfugi e travestimenti – che rinnovano di pianta gli ultimi atti – predicono la catastrofe: ed in questa Almerigo risalta di più come principe cristiano offeso e suppliziato dal Turco: l'autore dice questa volta che ha *pensato più oltre, ch'a scriver tragedie,* ed ha volto anche gli amori ad *eccelsi disegni.*

Non sempre le avventure si complicano in questo modo, ma il desiderio di argomenti nuovi è di tutti; e piacerebbe conoscere un *Errico* di Alessandro Tassoni diciottenne (1583),

(1) L'*Americo*, sic, ma nel testo è scritto *Almerico*. *Tragedia di* GALEAZZO ZIVANO Signor di Bellai. In Venetia, 1627. Presso Evangelista Deuchino (dedicat. dell'A., 14 aprile 1627).

ed il commento ch'egli ne faceva quattro anni dopo con un *Locus poenitentiae* (1). Cesare della Porta ci annunzia per l'ombra di Armilla, nella *Delfa* (2), che il soggetto sarà così terribile « che in perpetuo silenzio involva Edipo. | Il fier Thieste, e l'empio horribil mostro | Da cui prendendo fuga Ino dolente, | Si gettò in mar con Melicerta in braccio... »; e la sua tragedia è lunga, faticosa, colma di ferocità minuziose e di caratteri eccessivi ed inconseguenti. – Il veronese Paolo Bozi dà una *Eutheria* nel 1588 (3) e una *Cratasiclea* nel 1591 (4), Giovanni Villifranchi un *Altamoro,* imitazione del *Torrismondo* (5), Niccola degli Angeli un'*Arsinoe* (6), piena di personaggi, con intreccio e apparato spettacoloso: v'è una donna innamorata, che s'è travestita da paggio per venire alla guerra a cercar l'amante. Sul *motivo* abbastanza frequente delle segrete nozze di una figlia di re con un valoroso cavaliero, con fine disgraziato, si svolge la *Mathilda* di Giacomo Guidoccio (7). E una tragedia che potè divertire è l'*Hidalba* di Maffeo Veniero (8), senza traccia d'antichità; persino, nello sfondo, il popolo tumultuante che vuole sul trono la signora legittima (9).

(1) v. Muratori, nella *Vita del Tassoni*, ediz. modenese della *Secchia* (B. Soliani, 1744, p. 5. Il Tiraboschi, *Bibl. modenese*, vol. V, p. 207, ne ricordava una copia della libreria Pagliaredi, e poichè questa s'è incorporata nell'archivio Forni, vi si dovrebbe trovare anche la tragedia del Tassoni; ma io non ne ho ottenuto nessuna notizia precisa.

(2) *Delfa Tragedia di* M. Cesare della Porta, cit., Cremona, 1586.

(3) *Le Eutheria Tragedia nuova di* Paolo Bozi *veronese*, In Venezia, appresso Ricciardo Amadino, 1588: dalla dedicat. apprendiamo ch'era stata recitata l'anno precedente.

(4) *Cratasiclea Tragedia di* Paolo Bozi *veronese*, ivi, 1591. V'è un lungo antefatto; e un'azione freddissima; qualche vivacità nelle figure secondarie, ed anche estranee all'azione, come in un soldato pauroso (princ. dell'atto IV); ma i protagonisti qui, in Alessandria, a corte di Tolomeo, come in Corinto nell'*Eutheria*, seguono le forme convenzionali della scuola giraldesca.

(5) *Altamoro Tragedia di* [illegible] Villifranchi. In Fiorenza, 1595. Appresso gli heredi di Iacopo Giunti. Cfr. R. I. Maffei, *G. V. Contributo* ecc. Catania, Giannetta, 1892, pp. 69-83.

(6) *Arsinoe Tragedia di* Nicolò Angeli da Monte Lupone. In Venetia, appresso Federico Abirelli, 1594.

(7) *La Mathilda Tragedia di* Giacomo Guidoccio, In Trevisi, 1592. Appresso Domenico Amici.

(8) *Hidalba Tragedia del Sig.* Maffio Veniero. In Venetia, 1596. Appresso Andrea Muschio. Cfr. G. Cogo, *M. V. poeta veneziano*, Ven., Tip. Ex-Cordella, 1890, p. 20 segg.

(9) Fra le tragedie non ancora studiate rimangono alcune che additava il Quadrio, come l'*Atalanta* di Cesare Oddoni, l'*Annegata* dell'Infiammato Delle Donne (quelle del Rodizzati [illegible] pp. [illegible]), e l'[illegible] di M. Galladei, veduta dallo Zeno (Flamini, *Spig. di erud.*, p. 181). – E fra le tante donne rimatrici nessuna volle cimentarsi alla tragedia? La Bergalli (*Componim. poet.*, Ven., 1726, p. 84) segnava come fiorente verso il 1598 la padovana Valeria Miani Negri, [illegible] – che innamorò per lunga il principe di P[illegible] [illegible] e [illegible] – [illegible] più tardi nel 1611 in fine. In Vicenza, Appo D. Amadino. Le signore del 500 pensa[illegible] [illegible] come Barbara Torelli Benedetti. « Tragico stil non ha maestro Amore ».

I soggetti romani, che avranno poi sì vasta fortuna, soprattutto nel '700, si atteggiano anch'essi, più che nella *grecità* del Trissino, secondo le forme del Giraldi e del Dolce; mentre la *Cleopatra* di Cesare de' Cesari (1) s'incominciava dopo la morte d'Antonio a svolgere semplicemente i rimpianti e la fine dell'eroina, fatta prigioniera da Augusto, in *Marc'Antonio e Cleopatra* del Pistorelli (2) hanno gran parte l'uno e l'altra, che muore nel modo consueto, fra le sue donzelle Iro e Charmio; ma l'autore vuol rappresentare, fra i molti personaggi secondari, un insieme più largo: Ottaviano cerca soltanto di consolidare il suo regno, e fa uccidere, come le vittime al sacrifizio, i figli di Cleopatra, Antillo, datole da Antonio, e Cesarione, da Cesare: onde le abituali crudeltà. La *Lucretia* di Paolo Regio (3) « in nuovo poema cangiata, non però molto lontana dalla fedeltà dell'Istoria » s'aiuta a colmare i cinque atti con Iride, Aletto, l'ombra di Servio Tullio, ed una lenta parafrasi del racconto liviano; e dalla *Tullia* del Martelli, che al suo delitto avea l'appiglio d'una vendetta insieme col marito esiliato, veniamo alla *Tullia feroce* di Pietro Cresci (4), ch'è una femmina avida del regno e delle sue ricchezze, spietata al padre ed alla famiglia, violenta. – Su tutte ancora primeggia il *Cesare* d'Orlando Pescetti (5), che per il rilievo della figura di Bruto, tratta da Plutarco, – vedi la bella scena di Porzia nel secondo atto e l'allocuzione ai cittadini sul principio del quinto, mentre la persona di Cesare s'era dileguata pocanzi fra i lamenti della moglie, che li rinnova ora, sconsolati, sul fine della tragedia – segna pur qualche spirito nuovo fra il teatro del tempo: anche se, donata con sincero animo ad

---

(1) *Cleopatra Tragedia di M.* Cesare De' Cesari. In Venetia, Appr. Giovan Griffio, 1552; si confronti con la *Scilla* e la *Rosmida* dello stesso autore.

(2) *Marc'Antonio e Cleopatra, Tragedia del R. Don* Celso Pistorelli *da Vicenza.* In Verona, Per Sebastiano dalle Donne, et Giovanni fratelli. 1576. L'a. ricorda nella prefazione, ch'è dello stesso anno, le tragedie del Dolce e le magnifiche rappresentazioni che se ne allestivano, poi spiega il suo pensiero sullo stil tragico, che vuole molto vario: « sovente leggiadro, talvolta canuto e grave, hora pietoso e dolce... » e simili.

(3) *Lucretia Tragedia del* Regio. In Napoli, Appresso Giuseppe Cacchii, 1572. Segue un lungo discorso che la Tragedia, comparsa sul Teatro del Mondo, rivolge al lettore: non le importa che l'azione duri due giorni, che avvengano uccisioni sulla scena, « e che le scene siano messe a caso »; essa bada a scriver bene da sè « e non ad imitar i detti altrui, Regola già di poveri Poeti, Che qual mendichi cercan l'altrui stile ».

(4) *Tullia feroce Tragedia di* Pietro Cresci *ancondiano.* In Venetia, 1591, App. Gio. Battista Sommasco.

(5) *Il Cesare Tragedia d'*Orlando Pescetti. In Verona, Nella Stamparia di Girolamo Discepolo, 1594.

Alfonso II d'Este, non può chiamarsi una tragedia di libertà (1).

D'argomenti ricercati ai confini dell'antichità, dove la traccia storica si confonde tra un colorito leggendario e fantastico, son quelle tragedie inedite, attribuite a un ser Domenico Gonnelli ed anche, falsamente, a Girolamo Benivieni (2): il *Tanodisse,* che ha suo fondamento « non in qualsivoglia volgare historico, ma in Cornelio Tacito », dove però (*Annali,* l. XII, c. 51) non è se non l'antefatto, di Radamisto e di Zenobia; protagonista è Arasside, nato da Zenobia al suo salvamento dall'Arasse, ed ora travestito alla corte dell'avo Farasmane, col nome di Tanodisse, che vorrebbe significare il pericolo corso di morire per l'acqua e pel ferro: in guerra egli uccide, senza conoscerlo, Radamisto, e poi sè stesso, nè Zenobia vuol sopravvivere al marito e al figlio. Dagli storici delle invasioni barbariche (e l'autore subito ricorda Procopio, Cassiodoro e Paolo Diacono) l'*Amalasunta,* – confinata nell'isoletta del lago di Bolsena –, e ancora da Paolo Diacono, ma più distesamente dal I libro delle storie di Leonardo Aretino, la *Placida.* L'ultima, *Teodora* o *Constante* o *Massima* « è ordinata nella trama d'uno dei nostri Fior.ni Poeti Pulci, quello che hebbe veramente spirito, et concetto Poetico » (3), ma con l'aiuto pur sempre degli storici. Come gli antichi tragici appoggiavano le loro tragedie ai poemi eroici, ad Omero, così il moderno, che non è nè Eschilo, nè Euripide, nè « cosa che gli somigli », può contentarsi d'un poco di sostegno nel *Ciriffo Calvaneo* di Luca Pulci. Sotto il nome di Scacciato, Forestano, è nascosto Ciriffo, che lasciò la madre, Massima, per vendicarla dell'abbandono di Costante; ora Massima vive fra i boschi, si fa

(1) v. BERTANA, *La Tragedia,* cit., pp. 75-78, la più attenta analisi che s'abbia del *Cesare;* svelta e severa la condanna di N. DE SANCTIS, *G. Cesare e M. Bruto nei poeti tragici,* Palermo, 1895, pp. 5-6.

(2) Bibl. Nazionale di Firenze, ms. II, 1, 91 (Magliabech., cl. VII, 746). L'attribuzione al Benivieni fu combattuta da A. S. BARBI, *Rass. Bibl.,* VI, p. 320 segg., ed a nessuno, io credo, verrebbe in mente di sostenerla. Che autore delle tragedie e delle commedie sia lo scrittore stesso della vita del Benivieni, contenuta nel ms. – cioè un letterato vissuto lungo il 500, sì da conoscere ancora il Benivieni (m. 1542) e riconoscerne benissimo il cadavere nel 1590 (v. la postilla a c. 155a, già rilevata nel discorso del Follini – non v'è difficoltà ad ammettere: che si tratti del Gonnelli (nell'inventario del Mazzatinti, I, p. 80, come già nel Bartoli, è per isbaglio Mannelli), non affermerei: intanto, non sono convinto che la scrittura del nome sia la stessa del ms. – Le tragedie, e per lo stile, ed i soggetti, e le questioni sulla rima, sull'imitazione, sulle istorie, appartengono di certo al 500 molto avanzato.

(3) Ms. cit., c. 105a.

chiamar Selvaggia, ed il racconto ch'ella dice sul principio alla vergine Dalida è riassunto un po' vago di quello a Paliprenda nel canto I° del poema. Nella crudeltà della famiglia costantiniana, già disegnata nel prologo dall'ombra di Erculeo, Costante, per sospetto di nuovi figli dall'imperatrice Teodora, la fa morire; ma soggiace ben presto alla vendetta di Ciriffo, che poi s'uccide, morta già di veleno la madre Massima.

La tragedia è ancor mitologica nella *Niobe* del Lottini (1), che v'intesse come un poemetto, nella serie descrittiva delle profezie, dei messaggi, dei lamenti, fra le morti dolorose delle due schiere dei Niobidi, saettate da Febo e da Diana; si fa pastorale con la *Delia* di Strozzi Cicogna (2), sacra con l'*Oloferne* di Giovan Francesco Alberti (3), l'*Herodiade* di G. B. Marzi (4), le *Tenebre* di fra Sebastiano Gaudio (5), la *Tiria* di Alessandro Donzellini (6), e molte altre, per lungo tempo dipoi (7): chè se i contatti della sacra rappresentazione con la forma del dramma profano s'erano delineati assai presto, essi adducono sulla fine del secolo XVI a vere tragedie classiche di soggetto religioso: come la tragedia latina del Rinascimento

---

(1) *La Niobe Tragedia di* Giov. Angelo Lottini fiorentino. In Vicenza, Appresso gli Heredi di Perin Libraro, 1595. – In tragedia passò anche la favola d'Ino e d'Atamante, per opera del Cavallerino, dello Zoppio e di G. B. Amalteo, se è suo il frammento adespoto del ms. Vatic. Ottob. lat. 2419 (P. II, c. 604-8); non tale però da giustificare il rimpianto del Crescimbeni, per il quale il nostro idioma avrebbe con la *Ino* dell'Amalteo, fin dal nascimento della poesia tragica « toccato il colmo dell'eccellenza di essa » (*Comentarj*, vol. I, p. 307): v'è uno schema delle scene per tutti i cinque atti, ma non è svolta che la prima con un discorso di Giunone, che ritorna lieta in cielo, poichè le furie, d'ordine suo, la vendicheranno su tutta la famiglia d'Atamante.

(2) *Delia Tragedia de Pastori... Auttore* Strozzi Cicogna. In Vicenza, per Giorgio Greco, 1593.

(3) In Ferrara, Appresso B. Mammarelli, 1594. Sappiamo che fu recitata, e forse in convento, poichè *La Tragedia*, che fa il prologo, s'annunzia: « voi sacri, io parto, e figlia D'istoria sacra ». La scena è la piazza del campo, « fa il Coro il corpo di guardia ». La passione di Oloferne per la fanciulla ebrea, ch'è presso di lui da quattro giorni, spiace all'esercito, tanto ch'egli stesso consente che Giuditta abbia a morire; ma questa all'ultimo convegno uccide lui e ritorna verso la patria.

(4) In Fiorenza, Appresso Francesco Tosi, 1594: la forma della tragedia classica è ricalcata nel prologo – l'ombra della figlia d'Areta re di Damasco –, nel coro di donne galilee e il semicoro di discepoli del Battista, nelle unità, nella verseggiatura di endecasillabi e settenari sciolti pel dialogo e canzoni petrarchesche per i canti intermedii.

(5) Cosenza, Per Don Andrea Riccio, s. a., ma 1593.

(6) In Orvieto, Appresso Rosato Tintinassi, 1583. Tiria è S. Cristina martire.

(7) v. Belloni, *Il Seicento*, p. 251; L. Natoli, *H. Scammacca e le sue tragedie*, Palermo, 1885, pp. 94-95: anzi, in Sicilia i primi accenni, le prime imitazioni della tragedia si scorgono soltanto nel teatro sacro – come, fu notato, tutta l'Italia meridionale contribuì con pochissimi saggi alla tragedia del sec. XVI (v. Croce, *I teatri di Napoli*, p. 36 e 50), e poco in genere, prima di Giambattista della Porta, alle nuove forme del teatro classico.

s'era continuata nelle esercitazioni dell'Anisio, dello Stoa, di Coriolano Martirano, per rinchiudersi nella scuola e nel teatro gesuitico (1).

L'ultimo scrittor tragico notevole del Cinquecento è Pomponio Torelli, che nell'Accademia degl' Innominati di Parma attese con passione allo studio e all'esercizio delle forme drammatiche (2). Aristotelico e grecizzante per proposito, incominciò con la *Merope* (3); l'argomento, come si sa, era già stato trattato dal Cavallerino nel *Telefonte* (4) e dal Liviera nel *Cresfonte* (5). Ormai i critici si sono messi d'accordo nel riconoscere al Cavallerino il merito della priorità, al Liviera quello d'aver cercato di rappresentare per la prima volta l'amor materno, e al Torelli in fine d'aver compiuti i cambiamenti più necessari ad una vera forma drammatica (6). E, a parte questi meriti rispettivi, la *Merope* del Torelli è per me la tragedia ove il fortunato soggetto fu meglio disposto e sceneggiato: la distribuzione delle varie parti è corretta, equilibrata; la condotta, forse un po' lenta nei due primi atti, è sempre chiarissima.

---

(1) V. Colakosso, S. *Bellinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, 1901, p. VII, 28 e segg.; L. Ferrali, in *Russ. bibl.*, VII, pp. 1-5-26.

(2) V. Affò, *Mem. scritt. e lett. parmigiane*, Parma, 1795, t. IV, p. 262 segg. N'esce ben chiara la figura del Torelli, che attivamente s'era fornato d'intorno un gruppo di scrittori che da lui traevano esortazioni ed ammaestramenti a comporre, e a lui, come a maestro, offrivano le opere loro; e lo ripeteva all'uno e all'altro degli Accademici Innominati il Manfredi, nelle sue *Lettere brevissime* (p. 16 e segg.), che sono, oltre a poche del Tasso (nel vol. III dell'ed. Guasti), il solo epistolario del '500 ove della tragedia si discorra con un vero interesse. Così a Parma furono scritte le tragedie, perdute, di Eugenio Visdomini (cfr. nel vol. stesso, p. 321 segg.), di Iacopo Sentellari, e di Giuseppe Leggiadro Gallani, e poi altri componimenti scenici, favole pastorali del Visdomini e di Barbara Torelli. Fra le molte lezioni accademiche del Torelli, conservate in larga parte nella Palatina, due volumi, mss. parm. 1304-1305, trattano della Poetica d'Aristotele, e vorrebbero studiarsi cogli altri commenti del sec. XVI: assai diffuse, assai teoriche, sì che non vi traspare in nulla l'esercizio dell'autor tragico.

(3) Pubblicata la prima volta in Parma, appresso Erasmo Viotto, 1589.

(4) Cit., senz'anno: la dedicat. è del 20 aprile 1582.

(5) 1ª ediz. In Padova, per Paolo Mejetti, 1588. Nella Palatina di Parma si conservano gli autografi della *Merope* del Torelli, cui accennava l'Affò (pp. 285-86): uno d'essi (ms. Parm. n. 985) è importante perchè ci offre la stesura primitiva, terminata nell'agosto del 1587. Ma la dedicatoria del Cresfonte ci avverte che il Liviera avea già scritta la sua tragedia a 18 anni (e risaliremmo al 1578, poichè nacque il Liviera nel 1565). Senza risolvere la questione di precedenza, è meglio mantenere l'ordine cronologico delle stampe.

(6) Hartmann, *Merope-Stoffe und -Dramen*, Erlangen-Leipzig, 1892, p. 14. Cfr. Cian, in *Giorn. stor.*, XXII, p. 239; R. Sabbadini, in *Zeitschr. für vergleich. Litteraturgesch.*, N. F., V, 46; H. Zimmer, in *Kritische Studien*, 1° ott. 1898, p. 458. Una rassegna dei giudizi anteriori, spec. nelle storie letterarie, si può vedere in un articolo di C. Marcora, *P. Torelli e la sua Merope*, in *Per l'arte*, VIII, n.° 29 (incomincia nel n° 18).

Merope si lagna per le nozze ormai vicine con Polifonte, e quando Gabrio, Consigliero, viene per discorrer di quelle, in lei nasce, o si afferma ora, il proposito d'uccidere la notte il tiranno. Polifonte dal canto suo considera la convenienza politica di questo matrimonio, e il solo suo cruccio è la minaccia continua di Telefonte lontano: con Merope, il lor dialogo è rispettoso, quasi ossequioso, degno del grado ch'essi tengono. – Al principio del terzo atto, Merope attende il ritorno di Nesso inviato da lei per aver notizia di Telefonte. Quando apprende che il figlio suo non fu più ritrovato, si accora in mille ansie: e qui giunge Telefonte (1) solo e senz'armi, e al Re, che l'indaga, si annunzia pel figlio di Clearco ed uccisore del superstite erede di Merope: il coro si affligge della speranza troncata. – Merope nel quarto atto ha conosciuta la triste notizia, e mentre Telefonte, che ha in sè tutto il disegno di vendetta e di riconquista, vorrebbe accordarsi con la madre e coi suoi, la Nutrice e il Coro tramano contro di lui: egli si addormenta, e Merope, che a quel punto lo coglie, vorrebbe farne strazio; Gabrio non può dissuaderla e finisce con darle aiuto legando il giovine: che si desta e contrasta con alte grida per salvarsi da quei nemici ignoti. Nesso giunge e rivela loro chi essi sono e con chi a vicenda combattono: ecco la sùbita pace, e, per un istante, la felicità: ma la madre ora, che ha presso di sè, fra le sue braccia, il figlio testè pianto per morto, gli chiede ancora: « che speri? ch'osi? | Ch'io che prima sì ardita | Era contra di lui, or per tua causa | E timida e confusa mi ritrovo ». All'apparire di Polifonte è un lieve sgomento, la finzione di Merope un po' impacciata forse; ma il Re sicuro non vi bada e dà ordini per le nozze. Quest'atto è d'un'impostatura bellissima: la semplice trama c'indica quali passi abbia sagacemente imitati il Maffei (2); e, di più, la madre

1 Nella favola 184 d'Igino il figlio di Merope ha nome Telefonte, e Cresfonte invece era il nome più accetto dalla tradizione, pel titolo della tragedia d'Euripide: il Castelvetro sosteneva che Euripide doveva avere scritto un *Telefonte*, ma non poteva cancellare il cenno di Aristotele (Poetica, XIV) ov'era scritto *Cresfonte*. – Nella prima redazione (ms. cit.) anche il Torelli aveva usato il nome di *Cresfonte*, ma in seguito ritornò ad Igino: nè so se in questo mutamento abbia influito la pubblicazione avvenuta in quel tempo della tragedia del Liviera.

(2) E per nuocere alla nuova *Merope*, quella del Torelli fu subito ripubblicata a Venezia sul principio del 700, nel qual secolo ritornò a luce altre volte ed anche per cura del Maffei nel vol. I del suo *Teatro italiano*: cfr. BERTANA, in *Supplem.* V del *Giorn. stor.*, p. 51, n. 2, e in *Raccolta D'Ancona*, p. 66, n. 3.

non si trova sul punto di uccidere il figlio che una volta sola, mentre quel ripetersi della situazione nella tragedia del Maffei è un difetto. – Nel 5° atto Nesso ci descrive la morte del tiranno e Merope ritorna, vendicata, e pur triste: « O mia vana bellezza, eccoti estinti | Avanti due re grandi, e tuoi fedeli ».

Quest'ultimo atteggiamento di Merope fu condannato per *irragionevole* poichè ella vien così a piangere l'ucciso tiranno non meno del marito, ora soltanto vendicato (1). Ma il Klein, che per notare le somiglianze e le dissimiglianze con gli altri autori, avvertiva giustamente che dobbiamo cercare nei caratteri il riflesso dei tempi, l'avrebbe dovuto trovare anche qui. Merope è di certo, nella tragedia del Torelli, una donna di alto sentire, ma i suoi affetti non sono confusi, smarriti, *assorbiti* nel solo amor materno, come avverrà poi per un naturale procedimento di semplificazione presso tutti gli altri autori: ora ella è sovrappresa dal pensiero del figlio e ha raccolto in esso le sue forze, ma poi ch'egli è tornato ed è risalito vittorioso sul trono del padre, ella che infine è donna, pensa a colui che la voleva sua sposa, e ch'era il *Re*, ed ora giace ucciso; e non può frenare un moto di rimpianto. Dopo l'Alfieri, siamo avvezzi a cercare anche nella figura di Merope i liberi sensi e la tempra eroica; il Torelli badò al suo intreccio, e non pensava certo ai caratteri *sollevati*, come furon detti di poi, o piuttosto, secondo lo spirito del suo tempo, egli scorgeva la grandezza dell'animo in certa solenne e come formale ed esterna magnificenza di espressione: la regina è subito ricomposta nella sua elevata dignità, e riguarda e giudica in calma l'evento ch'ella ha guidato con passione: ella chiude la tragedia col sentimento che il poeta, di fronte alla storia dell'antica famiglia ha sentito nascere in sè e forse esprime per ricondursi a quelle condizioni più riposate e serene, che dovrebbero segnare la compiuta catarsi.

La verseggiatura è fiacca, sovrabbondante: come di consueto, vi son dei buoni tratti, i versi belli e le imagini scelte, su di uno sfondo ineguale. Come la traccia dell'azione è semplice, secondo i modelli greci, così la veste: la scena è in Messene davanti al Palazzo Reale, il coro di vergini donzelle di Merope; non v'è divisione d'atti, il verso è l'endecasillabo

(1) Caserio, *Paragone*, ed. di Venezia, Zatta, 1770, p. 90, e poi sempre v. Hartmann, cit., p. 11.

sciolto variato nelle serie da pochi settenari, e le parti liriche fra gli episodi seguono gli schemi della canzone. - Così il Torelli della Merope è il continuatore più degno dell'opera del Trissino; lo stile però non lo sorresse, e il *Tancredi* (cit., 1597) a me pare rimanga assai inferiore alla prima tragedia. Più tardi egli pure fu indotto a cercar qualche cosa di nuovo: la *Galatea* (1) nel titolo non porta il nome di tragedia, e l'autore nella dedicatoria ad Odoardo Farnese la chiama *favola*, ma *la Tragedia* fa il prologo, che è separato (la legge ortodossa non avrebbe dovuto permetterlo!)

Già fur di fele sparsi i detti miei
Graditi a quelle menti, che d'altezza
Ebre gustar ne la radice il mele.
. . . . . .
Or un favoleggiar soave, e piano
Con lusinghiere voci tiranneggia
L'orecchie sì, ch'io violente e dura
Stimata sono, e indomito e proterva.

E tra queste scene, nei Pastori e nelle Ninfe *de le sovrechie voglie il flutto ondeggia;* mentre nella *Vittoria* (2) vengono in scena Uberto Pallavicino e Asdente il calzolaro, il mago di Parma, i quali, per timore di un accordo tra Ezzelino da Romano e Pier della Vigna, accortamente con le lor reti fanno sì che il potente ministro cada in disgrazia presso Federigo II e sia spinto alla morte: in ciò avranno l'aiuto stesso dell'imprudente Ezzelino; dopo la sconfitta dell'Imperatore da parte dei collegati, Uberto Pallavicino ritorna sulla scena – ch'è tra colli nelle ruine di Luceria – col suo fido negromante, che ora gli preannunzia gli eventi prossimi: tema gli amici, insolenti per la vittoria, e si ritragga a Cremona, munisca le castella e aspetti la sua sorte: « la sorte che t'è già dal ciel prefissa »: a Cremona verrà *Cesare Augusto* supplicante. Il Torelli è autore anche di un *Polidoro* (3); ma nelle due tragedie ricordate, con le quali abbiam varcato la soglia del Seicento, dimostra che anche gli ultimi e più autorevoli seguaci dell'indirizzo grecheggiante eran vinti dal desiderio di un teatro più vario nella scena e nelle favole.

(1) In Parma, Nella Stamp. di E. Viotti, 1603.
(2) Ibid., 1605.
(3) Sempre a Parma, Viotti, 1605; se n'ha ora un'accurata illustrazione di A. Barilli, *Nuova biogr. di P. Torelli e critica della sua tragedia « Vittoria »*, Parma, 1903, p. 41 segg.

La riconquista del dramma classico attraverso l'*Achademia tragica* di Castel S. Angelo, come il Pazzi chiamava per ischerzo gli studiosi convegni romani del Trissino e dei seguaci, quale il Rucellai (1), fu l'ultima impresa d'un freddo, ma non vano umanismo; ai moderni, usi a scorrere drammi d'ogni sorta ed età, quelle prime tragedie non rendono più il senso di nuova esitanza, d'un gracile organismo incerto alla prova, cui guardavano, *con altri occhi,* i contemporanei. L'esempio classico, ch'era lontano, nè chiaro in tutto, s'aiutava di quanto il teatro aveva già raggiunto nelle sue forme sacre ed allegoriche; ma qual propria visione essi volessero affacciare al quadro della scena, non si sapevano quei primi autori, paghi ad un riflesso assai tenue del pensiero antico. – E la via così schiusa fu corsa da un buon ingegno, il Giraldi, che non sentiva di bellezza: vi cercò l'interesse, proiettò fra quegli schemi d'atti e di scene rimessi in onore, fra le leggi di poetica e più i modelli latini, le favole e i caratteri delle sue novelle: di poi la tragedia, per tutto il secolo, nella sua maggior vena, apparve come uno sforzo di tal riduzione e trasformazione drammatica e, v'ho insistito in un mio saggio parziale, uno special modo d'ordinarsi e comporsi della forma narrativa. Qual persona della schiera giraldesca varca le condizioni sommarie d'un racconto, d'un curioso intrigo? Quante raffigurate per sè, non come il *padre,* l'*amante,* che tenga la sua parte in tragedia, ma sembri guidarla, e che l'abbia generata essa, e la sua vicenda sia tutt'uno col suo carattere – purificata attraverso una forma ideale? Catarsi che non è d'un sistema imitativo, d'uno schema classico, contro un altro che s'abbia a dir romantico, ma d'ogni aspetto di dramma – e d'arte – che abbia ritratto della vita un'intuizione immediata, ingenua. La fortuna che volge un richiamo al nostro interesse, come lo strazio dell'eroe a ridestarci un orror fisico, profondano i nostri affetti, non che renderli *puri,* nelle più consuete angustie; e quel precetto, vago fra i primi grecizzanti ed i commentatori (2), valse ad animare e coprire le crudeltà della favola romanzesca.

(1) Nella nota lettera a Francesco Vettori – fra le carte strozziane –, *ex urbe*, 7 maggio 1521.

(2) v. Spingarn, *A history of literary criticism*, cit., p. 74 segg., Croce, *Estetica*, 2ª ed., p. 183, ed ora A. Fusco, *La Poetica di L. Castelvetro*, Napoli, 1904, p. 207 segg.

D'intorno si affoltavano ormai le tragedie di lieto fine, di finta, di doppia favola, le tragicommedie, le favole pastorali; anche la gloriosa camerata Bardi intendeva che risorgesse con le nuove musiche la tragedia greca, ch'era stata tutta cantata; il dramma toccava le sue cime in Inghilterra ed in Francia. Con l'organismo scenico stabilito saldamente in Italia attraverso il secolo XVI, con l'*azione* disciplinata nelle forme più proprie della drammatica, s'era iniziato così per il teatro moderno quel periodo di sviluppo nel quale si muove anche oggi.

« IL TEATRO

La rappresentazione delle tragedie

L'opera drammatica non è compiuta nel libro: pare ch'esso additi soltanto il modo come potrà svolgersi, liberarsi nella sua interezza la visione artistica che l'autore ha fermato nel dramma. L'origine schiettamente letteraria della tragedia classica del Cinquecento e il fatto che i primi saggi di essa per lungo tempo non furono rappresentati, ha indotto la maggior parte dei critici a trascurare, nella considerazione di quelle opere, l'elemento scenico; ma poichè le tragedie anch'esse, prima che alla metà del secolo, apparvero sui teatri e giunsero fino a vincerla, a Venezia intorno al 1560, contro gli altri spettacoli, – dopo qualche breve osservazione sull'insieme di quel teatro (1), cerchiamo di ritrarre l'aspetto, il colorito di una rappresentazione tragica.

I mutamenti di sceneggiatura e di composizione, che abbiamo già notati nel passaggio dalla sacra rappresentazione al teatro classicheggiante, si accompagnarono ad una modificazione graduale dell'assetto esteriore, propriamente scenico; i *luoghi deputati* del teatro sacro costituivano una scena multipla, ov'era

1) Uno studio completo della *messa in scena* nel Cinquecento richiederebbe il soccorso continuo di ogni sorta di spettacoli, e sarebbe qui fuor di luogo. Oltre alla trattazione del D'Ancona, utilissima anche per il nostro periodo (*Origini*, I, cap. VIII, IX-X, cfr. specialm. p. 503 segg.), mi riferisco alla memoria di E. Filchsig, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schlusse des XVI Jahrhunderts*, di cui però è uscita solo la prima parte (Dresden, B. Schulze, 1894, tesi per laurea di Lipsia), e al recente manuale di G. Fellaria, *La Scenografia*, Milano, Hoepli, 1902, ove le conoscenze tecniche dell'autore e uno studio accurato, se non tanto metodico, anche della parte più antica della questione, si aiutano per chiarire molti particolari scenici.

possibile lo svolgimento di un'azione così varia nella sua ininterrotta successione: la nuova scena, che fu sperimentata dapprima nelle commedie, volle essere *una* ed *organica*. Si voleva rappresentare un luogo aperto, ove potessero convenire da varie parti i personaggi, – un atrio, per esempio, o le mura di una città, – e il campo della scena dovea servire tutto intero allo sviluppo del tema; dalle *case*, che chiudevano lateralmente la vista, e dallo sfondo, che le interrompeva o le continuava, l'artista faceva sorgere, giocando di prospettiva, una folta serie di edifizi nei vari piani. Le scene moderne, anche in molti teatri di prosa, ma specialmente quelle dei grandi spettacoli d'opera – quando rappresentano luoghi aperti, con piazze, giardini, gradinate, logge, posson darci un'idea delle scene più frequenti nel Cinquecento: tanto più che ormai la serie monotona delle quinte va scomparendo dalla vista degli spettatori, o del tutto coperta con gli scenari laterali, o dissimulata con l'inserzione di nuovi pezzi scenici. Il principio è rimasto lo stesso; solo che allora la disposizione della scena era prevalentemente architettonica: i fianchi che costituivano l'ossatura della scena edificata volta per volta, segnavano con la stessa loro solidità (1) le due linee simmetriche, sulle quali lo scenografo avviava la sua figurazione. Poichè la prospettiva fu l'elemento costitutivo della scena moderna (2); per essa divenne possibile e come naturale il risolversi di una molteplicità di luoghi segnati l'uno presso l'altro, in un solo prospetto, il quale potesse raccogliere in sè anche un largo spazio qual'è in natura, una gran distesa d'edifizi (3), ma tutti disposti, ordinati in un disegno comune.

(1) La tela dipinta di solito, era limitata al fondo della scena e, ai due lati, le *case* eran di rilievo, ritagliate e congiunte con effetto di scorcio; tanto che, *fondo della scena* dicevano per indicare la tela di sfondo, considerando le *case del palco* come una vera costruzione: erano termini d'uso, e mi basta rimandare a *La pratica di prospettiva* di L. Sirigatti, In Venezia, Per G. Franceschi, 1596, l. I, cap. XXXXIII, ov'è anche un disegno che indica la congiunzione della « tela del finto » con gli « edificij di rilievo della Scena ».

(2) v. Flechsig, cit., p. 83.

(3) E la ricchezza, l'esuberanza di case, torri, portici, tempi, è la nota più insistente nelle descrizioni degli apparati: par che ciascuna voglia suscitare l'impressione confusa di vie interminabili, di grandi città costrette intere nel giro della scena; così nella notissima lettera del Castiglione – sulla rappresentazione della *Calandria* a Urbino nel carnevale del 1516 –, e in ciò che il Vasari ricorda della scena fatta in Campidoglio da Baldassare Peruzzi al tempo di Leone X (v. Flechsig, cit., p. 63 n.); e il Vasari stesso come scena alla *Talanta* dell'Aretino avea figurato, a suo dire, tutta Roma, un subisso di monumenti, archi, palazzi, chiese « ed infinità di cose d'architettura dorica, jonica, corintia, toscana, salvatica e composita »! (v. D'Ancona, p. 504 n. 2).

Il Serlio, nella sua *Architettura*, incomincia a trattar delle scene (1) notando la compiacenza dello spettatore al discoprirsi di un apparato, ove l'arte della Prospettiva ha raccolto « superbi pallazzi, amplissimi tempii, diversi casamenti, et da presso, et di lontano, spaciose piazze ornate di varii edificii: drittissime et longhe strade incrociate da altre vie, archi triomphali, altissime colonne, pyramide, obelischi, et mille altre cose belle, ornate d'infiniti lumi, grandi, mezzani et piccoli »: è come il piano generale di una scena, ch'egli poi definisce più da vicino distinguendo la *comica*, la *tragica* e la *satirica*. Unisce di ciascuna il disegno, e nella tragica non vuole edificio « che non habbia del nobile », ma tutti regi e signorili.

Le tre sorta di scene muovono direttamente dal testo di Vitruvio (2); ma ricordiamo che l'antico prospetto, – « lo in piè, di tutta la facciata di essa Scena », come scrive il Barbaro (3) – era in muratura, e le notizie di Vitruvio sulle tre scene valevan solo per lo sfondo, per l'ordigno girevole sulle tre fronti, di là dalle porte dischiuse nella facciata stabile: nel teatro classico – e vedremo che il Palladio lo ricostruì, quasi a riscontro della tragedia grecheggiante –, quella breve scena era un semplice avvertimento, e la gran fronte di pietra rimaneva immutata, simbolo aperto della finzione drammatica. Invece le scene posticce del Cinquecento, sorgendo per un determinato spetta-

(1) Nel secondo libro, *di Perspettiva* (il primo è di *Geometria*), ediz. parigina, col testo e traduzione francese passo per passo. In fine: *De l'Imprimerie de Iehan Barbé le vingt deuxiesme iour d'Aoust. M. D. quarante cinq.* A c. 61ª segg. è il « Trattato sopra le scene »; un largo sunto in Flechsig, p. 76 segg. e le principali notizie anche in Ferrari, p. 74 segg. – Il testo non varia nell'edizione di Venezia, Sessa, 1551, uscita mentr'era ancor vivo l'autore; del 1566 è la ristampa di Venezia, Appresso F. Senese et Z. Krugher Alemanno, e del 1569, ibid., la traduzione latina di G. C. Saraceno.

(2) *Architett.*, l. v, c. viii, *De tribus scaenarum generibus.* « Genera autem sunt scenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum, comicum, tertium, satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimiles disparique ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus. Comicae *etc.* ». Cfr. *M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus*, c. 51, nell'ediz. veneziana del 1511, *sumptu miraque diligentia Ioannis de Tridino alias Tacuino*, com'è detto in fine.

(3) *I dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradotti e commentati da Monsignor* Barbaro, In Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556, p. 157. Daniele Barbaro riprese a trattar più largamente della *Scenografia*, intesa in senso così ampio da comprendere tutto lo studio della Prospettiva, nella sua *Pratica della perspettiva*, In Venetia, Appresso C. e R. Borgominieri, 1568 (v. per gli errori sulla 1ª ediz., Zeno, note a Fontanini, II, p. 381: ma v'è anche un'edizione, in tutto uguale a questa, fin nell'*errata*, con la data in principio e in fine, del 1569): nella parte quarta, p. 129 segg., descrive le tre maniere di scene, riproducendo le stesse figure del Serlio.

colo erano interamente *tragiche*, *comiche*, *satiriche* (1): non l'accenno ad un sito, ma quel sito medesimo *finto* col rilievo e con la pittura, con tutti i possibili accorgimenti della prospettiva (2), ed una sapiente distribuzione dei lumi nascosti fra le varie parti, su le case, dietro le statue ed i tempietti. Così a cambiare la *scena* non si poteva nemmeno pensare, perchè sarebbe stato come *costruirne* un'altra. Sarebbe falso credere che i mutamenti di scena, come oggi si eseguiscono, dovessero riuscire malagevoli a quei meccanici ed architetti così esperti; per gl'intermedi venivano messe in moto macchine che certo non dovevano essere tanto semplici: ma in genere gl'intermedi erano come presentazione sul proscenio di figure allegoriche, – scese dall'alto fra nubi o in qualunque altro modo, – e la scena restava quella: essa, che rappresentava una città, e fino il cielo col sole e con la luna, poteva assistere ad ogni apparizione; spesso sorgevano colli o venivano mostri, e altri apparecchi così grandi da coprirla quasi tutta, ma non mutava lo sfondo (3): sì che non era

(1) La *satirica* è poi la *pastorale*: Vitruvio vuole per le scene satiriche alberi, spelonche, monti, e altri aspetti di campagna; e il Serlio (c. 69) intende che la satira, poichè morde i costumi licenziosi, richieda gente libera di parola « come saria a dire gente rustica », e disegna uno schizzo boschereccio, e ricorda ch'erano di soggetto consimile alcune scene dell'architetto Gerolamo Genga pel duca d'Urbino. Il Barbaro e nel commento a Vitruvio, e nella sua *Prospettiva*, discorre di « Satire, et giochi rusticali », cui si richiedono « cose silvestri, e boscareccie a modi pastorali convenienti » e scene *di verdure, d'acque, di lontani colorite: i lontani de i paesi, il fuggire dell'acque, le selve, i tuguri, e cappannuzze pastorali*. Il Flechsig (p. 76, 80) spiega questo *Satyrdrama* come *eine Ecloge, ein Hinterdrama, die Ecloge der Renaissance*, e certo le scene del Genga servirono ad egloghe rappresentative; la prima *satira*, l'*Egle* del Giraldi, fu recitata nel 1545, e fu insieme la prima *favola pastorale*. v. Carducci, *Su l'Aminta di T. Tasso*, Firenze, 1896, p. 54 segg. Anche nella lettera ad Attilio Dall'Oro *sopra il comporre le satire atte alle scene*, in *Scritti estetici* del Giraldi, II, p. 123 segg. (movendo da un passo del discorso sui romanzi, I, 169) è posta la divisione delle tre scene e la satira vien congiunta all'egloga; ciò che può tornar utile per la questione sulle origini della Pastorale, suscitata dal Rossi nel suo volume intorno al *Pastor fido*, e ripresa, dopo i saggi del Carducci, nel *Giorn. storico*, XXXI, p. 108 segg.

(2) Si veda – ch'è il miglior commento a queste parole – il disegno del Serlio, che ci presenta la piazzetta di S. Marco « idealizzata per scenario » (riprodotto in Ferrari, cit., tav. XII): l'esecuzione di esso avrebbe dovuto cominciare dal proscenio e formare davvero una *piazzetta*.

(3) Che il mutamento di scena *tecnicamente* fosse noto, a me par certo – e ne vedremo un esempio discorrendo d'una rappresentazione tragica –: si stendeva come uno *scenario* sopra la vera *scena* (la quale occupava tutto il palco); ma tale spediente si usava per rappresentazioni estranee all'azione principale. Nel contratto per la costruzione di un teatro in legname, del genn. 1575 in Genova, sono ricordati con le *invenzioni* ed i lumi « voltature e ritorni di scena »; v. Belgrano, *Delle feste e dei giuochi dei Genovesi*, in *Arch. stor. ital.*, S. III, t. XVIII, p. 114.

nemmen concepita la necessità d'un sipario, il quale negl'intervalli, avrebbe soltanto chiuso agli spettatori la vista di *quella* scena.

« Delle conditioni de gl'aparati et scene di tutte le sorti, et de gl'ordini et diversità de gl'intermedij » tratta il quarto fra i *Dialoghi* sull'arte rappresentativa dell'ebreo Leone De Sommi [1]. *Massimiano* e *Santino* vengono a visitare *Veridico* [2] mentre si sta preparando la scena, e Massimiano si mostra subito ammirato dei bell'effetti che sa raggiungere la pittura « che a star qui, tanto m'inganna, che ben ch'io sappia, quella « non esser altro, che una tela piana; mi par una strada, che « corra mezzo miglio » (c. 29 *à*). E Santino: « oltre la pittura, « a me pare mirabile l'architettura di questa scena, ne in Napoli, « ne in Roma, ne in Firenze, ne in Milano dove son stato, mi « ricorda haverne mai veduto de si belle ». Veridico non fa professione nè di pittura nè d'architettura, ma in ogni modo « sarebbe impossibile darvi essempi a bastanza, poi che si « come sono diverse le maniere, et gli stili, de i pittori, et in- « finiti sono i modelli, con che si possono fabricare le scene; « così sono variati gl'aspetti che dar se li possono nelle facciate « delle case, nelle piazze, ne i portici, et nelle strade di esse, « ornandole d'archi, di colonne et di statue diverse, imitando « hor questa città, et hora quell'altra o antica o moderna che « sia, secondo che ricerca la favola ». Discorre poi dei lumi

(1) Ms. N. IV. 10 della Bibl. Nazionale di Torino, prima dell'incendio: v. B. Peyron, *Note di storia letter. del sec. XVI*, in *Atti R. Accad. Scienze di Torino*, XIX (1883-84), p. 743 segg. Il D'Ancona, nelle sue ricerche sul teatro mantovano (*Giorn. stor.*, V, ripubbl. in *Origini*, II: v. p. 403 segg.), comunicò gli estratti delle parti principali, giovandosi di un ms. della Biblioteca Derossiana di Parma (ora Parm. 2664 della Palatina): esso è una copia del torinese, procurata al De Rossi dal suo amico e corrispondente Giuseppe Vernazza (cfr. *Mss. Codices hebraici Biblioth. I. B. De-Rossi* ecc., Parma, 1803, p. 198, al cod. 31 degli *Italici*: e al ms. stesso segue una nota ch'è facile riconoscere di mano del Vernazza). – I dialoghi – che D. Lanza (*Giorn. storico*, XVIII, p. 157, n. 1) aveva promesso di pubblicare interi – sono quattro, e oltre ad una parte teorica (spec. 1° e 2°), contengono una notevole trattazione sugli spettacoli: il 3° dà alcune norme agl'istrioni, sul modo di recitare e sul vestire. Nè al De Sommi dovette mancar l'esperienza, poi ch'era autore e direttore di rappresentazioni per l'Accademia degl'Invaghiti e nella Corte di Mantova (cfr. anche A. Bertolotti, in *Bibliofilia*, VII, p. 58). La data 1556, ch'è in fronte al ms., non può riferirsi a tutti i dialoghi, e il D'Ancona (p. 416) crede sia da correggere in 1565 o 1566, per l'accenno alle *felici nozze* del Duca di Mantova.

(2) Sotto questo nome, ch'egli avrebbe voluto per suo « titolo accademico » (v. Peyron, p. 747, n. 4), si raffigura il De Sommi stesso.

sparsi « su per i tetti delle case in scena » [1]: essi annunziano festa ma non disconvengono in tutto nemmeno nelle tragedie, che hanno il principio e talora anche il fine lieto; così, una volta, mentr'egli dirigeva la recita di una tragedia, « essendo stata la « scena allumata giocondissimamente, per tutto il tempo che « i successi de la historia furono allegri », al primo caso dolente « della inopinata morte d'una reina.... la maggior parte « de i lumi della scena che non servivano alla prospettiva, fu « rono velati o spenti: la qual cosa cagionò un profondissimo « horrore, nel petto degli spettatori, il che riuscì mirabilmente « per universal giudicio ». I lumi si aiutano col riflesso di specchi fissati qua e là per la scena; per il fumo si fanno appositi spiragli *dietro alla scena* e sul palco, onde il vento sottentri e scorra liberamente a purificare l'aria: sia molto illuminata la scena, e poco la sala. – Tornando alla costruzione delle scene, ricorda le *sfacciate* o *aperte*, ov'è figurata una camera aperta, dentro alla quale tal volta si recita: si tratta di una semplice parte della scena, e questo spiega l'obbiezione ch'egli fa ch' « è tanto fuor del naturale esser la stanza senza il muro dinanzi », e poi non sa se recitare in quel luogo possa dirsi un recitar sulla scena: « ma non mi torrei però licenza, di far star voto il proscenio, e però condurrei, che i lor ragionamenti in tai lochi fossero sempre, o in fine, o in principio de gl'atti; accio che quasi di intermedio se li potesse dar nome » (c. 33 *a*). Per gl'Intermedi ammette nelle tragedie « cose più inusitate, poi che ne i loro stessi corpi, si ammette anco introdurre ombre, furie, et diverse deità, et personaggi estraordinarij », ma è bene che vi sia una certa relazione con lo svolgimento della tragedia: come ad es. le Parche intente al loro triste lavoro e la recisione del filo, innanzi ad un avvenimento luttuoso. Ci danno esempi di vari intermedi gli appunti raccolti in fine del dialogo, forse ad uso di una sua nuova stesura; e pei cori è notato: « I Chori quasi ridotti di cittadini che sono introdotti in « scena, hanno ad imitare come sarebbe per essempio soldati assi- « stenti a qualche guardia, o altre genti che aspettino qualc'uno, « o che attendono qualche cosa, ovvero compagnia d'huomini (o « anco di Donne) che vadano diportandosi, o che passando per

1 v. D'Ancona p. 417 segg. e il riscontro con l'Ingegneri; già il Serlio, cit., c. 71 *a*, aveva descritti i lumi artificiali delle scene, bozze di vetro piene d'acque colorate, e allumate dietro da *cesendelli* o lampade, e fiamme di torcia riflesse da bacili lucidi e nuovi.

« lor bisogno si fermino (come a molti avviene) ad udir novelle, « et veder qualche successo, et si come si deve avvertire il poeta « a non introdur in questi chori persone impertinenti, così deve « l'histrione haver cura che gli spettatori con continua noia, « non si veggan sempre quei chori nanti a gli occhi, vanamente « et senza soggetto et sempre in uno stesso modo et in un mede- « simo loco, otioso et soverchio ».

Questo del Coro fu uno degli argomenti più contrastati: e l'Ingegneri, nel suo notissimo trattato *Della Poesia rappresentativa,* afferma che il Coro deve apparire sul fine del primo atto e poi rimanere *stabile,* escludendo così gl'Intermedi dalla recita delle tragedie, perchè « non harrebbe garbo, che un intermedio venisse a fargli innanti le bagatelle, nè che huomini gravi, travagliati dal conquasso della lor patria, badassero a novelle fuor del lor caso » (1): un ritorno insomma all'uso greco (2), col *pàrodos* alla fine del vero prologo, - chè il prologo separato « non si costuma da nessun buono », e solo ammette che vi abbian parte le ombre: anzi, indica il modo di rappresentarle con un po' più d'accortezza, chè prima non le aveva vedute *se non ridicolmente introdotte.* La scena doveva essere un luogo ove *di certa necessità, od almeno di buona opportunità* si svolgessero i discorsi e le azioni: per le tragedie, più adatta d'ogni altra il cortile di un Palazzo Reale.

Il disegno di una scena tragica troviamo innanzi all'*Asdrubale*, tragedia di Iacopo Castellini (3), il quale ci dichiara che

1 *Della Poesia rappr.*, cit. (1598), p. 21 segg., e per le posizioni e i canti del Coro, vedi p. 80 segg., nella seconda parte. *Del modo di rappresentare le favole sceniche*, che vuol essere come un breve manuale per un direttore di scena di quel tempo. Quanto agli attori, si vedano i *Discorsi* del Giraldi, II, p. 110 segg. Si crede perduto uno scritto di B. Mirteo, del 1589, dedicato interamente all'arte della recitazione (v. Liruti, *Letterati del Friuli*, T. II, p. 132).

(2) Le teoriche dell'Ingegneri si ispirano tutte direttamente ai precetti del « Gran Mastro Aristotile », e quel richiamo alla libertà ch'egli pone in principio del trattato, l'ammonimento a non conceder tanto all'antichità degli scrittori « che si levi l'industria a' begli ingegni, et l'ardire di speculare, et d'accrescere alle arti, et alle scienze sempre qualche curioso ornamento » si riferisce soltanto ai particolari scenici, ad alcuni spedienti molto secondari. Alle tragedie latineggianti ed alle giraldesche non aveva mai risparmiato le punture, e sopra tutto l'aveva con Muzio Manfredi: della *Semiramis* condannava ogni cosa, a cominciare dal titolo. Il Manfredi anzi voleva rispondere con cento aforismi sull'arte scenica, di cui non è rimasto nulla (cfr. D'Ancona, II, p. 403, n. 2).

(3) *Asdrubale Tragedia di* Iacopo Castellini. In Fiorenza, Appresso L. Torrentino, 1562. Si aggira sulla caduta di Cartagine, seguendo la narrazione liviana, con poche aggiunte, delle quali il C. si giustifica nella lettera a G. B. Strozzi, ch'è in fine al volume; il vero è che, non avendo intesa la grandezza storica di quel racconto, egli ha cercato di accrescerne l'intreccio con superflui particolari.

gli è parso necessario di unirlo al testo « oltr'a l'uso », perchè il lettore, sebbene accorto ed esperto, non vede subito chiaramente la scena, mentre l'autore « componendola prima l'ha avuta nel capo, e poi sempre in su gli occhi » [1]. La figura ci rappresenta Cartagine: le *case* – a destra, un gran peristilio a doppia fila tetrastila d'ordine corinzio, e a sinistra un edifizio dalle grosse mura che sa di tempio e di fortezza – rinchiudono, insieme con un piccolo tempietto semicircolare che nel fondo si addossa alle mura merlate, lo spazio ove convengono i recitanti; oltre le mura, un alto palazzo, a destra, e il risalire delle fortificazioni sino alla rocca; nel cielo, nubi, il sole e la luna, una cometa; dinanzi, al primo piano, le onde del mare. La tragedia si svolge dunque sullo spazio anteriore, vicino alla porta della città ed agli accampamenti, donde vengono i messi; qui passa il trionfo d'Asdrubale. Ma anche il rimanente della scena è *praticabile,* e sul fine dell'azione (a. v, sc. 4ª) dall'alto di Birsa [2] parla la Regina, moglie di Asdrubale, e poi

nel sanguigno
Campo sparso di ferro, entr'a quel foco

si gettan giù, prima il figlio maggiore, poi ella col minore in braccio [3]. – Un'avvertenza sulla scena e, specialmente, sulle vesti dei personaggi faceva precedere anche Rinaldo Corso alla sua *Panthia,* pubblicata in quegli anni, ma scritta circa un decennio avanti [4]: e pei costumi prevale la vivacità dei colori accordata per la bellezza dello spettacolo, senza soverchie cure di ricostruzione storica.

Nelle corti di Ferrara e di Mantova, che sono meritamente le più note per gli spettacoli teatrali lungo tutto il secolo XVI,

---

(1) Alla vanagloria della rappresentazione dichiara però di non tener molto: « non essendo il fine d'essa Traged. senon quant'al vil popolo, ma si bene, come io stimo assai, il buon giuditio che leggendola le sagge persone ne daranno in più volte, et in più tempi » (p. 88), e per questa ragione non indica gl'istrumenti musicali per l'orchestra; l'uso ne muta di continuo, e, prima della disegnata rappresentazione, ne sarebbero sorti dei nuovi, anche migliori.

(2) L'*Argomento* invece indica il balcone di un tempio.

(3) Questa catastrofe doveva prestarsi anche allo spettacolo dell'incendio, e la *Gismonda* del Razzi finisce in modo identico: dall'alto di una torre si getta tra le fiamme la cameriera, e poi il cameriere: e trattandosi di personaggi secondari si vede ch'era proprio voluto l'*effetto*.

(4) Publicata in Bologna, Benacci e Rossi, 1560; la data del 6 febb. 1551, se può valere per la composizione, non prova nulla per la rappresentazione supposta da Q. Bigi (*Sulla vita e sulle opere di Rinaldo Corso* ecc., Modena, Vincenzi, 1880, p. 21). Sullo sviluppo di questa tragedia, che tratta l'episodio della *Ciropedia* di Senofonte, riassunto nella morte di Abradate e di Panthia, v. Forfano, *Un letterato ital. del sec. XVI,* in *Propugnatore,* N. S., v, P. II, p. 174 segg.

furono anche rappresentate tragedie (1); ma nelle notizie rimaste, a volte manca fino il titolo e si ricorda, così, che fu recitata *una tragedia*; oppure son poche parole, qualche giudizio sull'argomento, la recitazione, la ricchezza dell'apparato (2).

La relazione assai minuta di una fastosa rappresentazione tragica ci rimane nel *Successo dell'Alidoro Tragedia rappresentata in Reggio* [il 2 novembre 1568] *Alla Sereniss. Regina Barbara d'Austria Duchessa di Ferrara* (3); autore della tragedia, e quasi certamente anche della descrizione, il nobile reggiano Gabriele

(1) v. Solerti, *Ferrara e la corte estense*, cap. vi, già ricordato per la rappresentazione delle tragedie del Giraldi, e D'Ancona, *Teatro mantovano*, cap. xii, *passim*.

(2) Così, nelle notizie di rappresentazioni padovane raccolte da A. Bohm, *Ateneo veneto*, A. xxii, vol. i, p. 299 e segg.: una *tragedia*, dopo l'elezione del podestà, nel 1581, una tragedia del Cremonini nel 1597, un'altra nel 1600. Andarono naturalmente perdute le notizie d'altre rappresentazioni più oscure, eseguite così alla buona da povere compagnie girovaghe, di quelle ad esempio che, quasi con isdegno, ci descrive un curioso contemporaneo: « come entrano questi [histrioni] dentro a una città subito col tamburo si fa sapere, che i Signori Comici tali sono arrivati, andando la Signora vestita da huomo con la spada in mano a fare la rassegna, et invita il popolo a una comedia, o tragedia, o pastorale in palazzo, o all' Hostaria del Pellegrino, ove la plebe desiosa di cose nuove, et curiosa per sua natura subito s'affretta a occupar la stanza, et si passa per mezzo di gazette dentro alla sala preparata, e qui si trova un palco postizzo, una scena dipinta col carbone senza un giudicio al mondo; s'ode un concerto antecedente d'asini, et galavroni; si sente un prologo da Ceretano; un tono goffo come quel di fra Stopino; atti rincrescevoli come il mal anno; intermedj da mille forche... » (*La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo, nuovamente ristampata, et posta in luce da* Thomaso Garzoni *da Bagnacavallo*. In Venetia, Appresso Gio. Battista Somasco, 1587, Discorso Ciij, pp. 739-40). Ma di questi spettacoli la tragedia era certo il meno frequente: il campo era tenuto dalle commedie improvvise, di cui fin d'allora si lamentavano la scostumatezza, e la sciatteria e il ripetersi continuo degli stessi motti e gesti ridicoli. – Nelle grandi città anche le maggiori compagnie davano pubbliche rappresentazioni; nel carnevale del 1588 lo spasso delle « comedie, et tragedie molto belle », recitate dai *Desiosi*, costava ad un romano un giulio per la commedia e due per la tragedia (v. F. Clementi, *Il carnev. rom. nelle cron. contemp.*, p. 283: cfr. ms. Vatic. Urbin. 1056, al 24 e 27 febr.).

(3) In fine: *In Reggio* [Emilia], *Appresso Hercoliano Bartoli*. S. a., ma la dedicatoria alla Signora Virginia Ruggieri, Contessa di Canossa, è di Reggio a' xvij di novembre mdlxviii; e se ne ritrae l'indole d'occasione del libretto, poichè l'autore, anonimo, dichiara che vuol così soddisfare alle molte richieste che dopo la recita, gli erano state fatte, e della tragedia e della descrizione del successo. – A. Bertolotti, nel *Bibliofilo* di Bologna, anno v (1884), p. 120, sotto il titolo *Successo di una tragedia rappresentata a Reggio nel secolo xvi*, pubblicò una letterina di *Paulo Cagnaccini* (da Reggio, 14 marzo 1569), sull'invio di alcune copie « della descrittione intorno al successo della Tragedia poco fa rappresentata in Reggio »: evidentemente si tratta di questo *Alidoro*. E non può essere che l'*Alidoro* quella tragedia, cui alludeva con ricordo di tanta noia, non ostante la bellezza dell'apparato e degl'intermedi, il Canigiani in lettera del 3 nov. 1568 (v. Solerti, *Ferrara e la corte estense*, cit., p. xci); la presenza in Reggio dei Duchi di Ferrara, e i particolari della lettera sull'arrivo del Duca di Parma e sull'ora dello spettacolo, escludono l'ipotesi d'una rappresentazione ferrarese.

Bombace [1]. Alcuni giovani gentiluomini di Reggio avevano già l'anno avanti stabilito di recitare quella tragedia « il Carnevale, che seguiva, con apparato, che se bene havesse del tragico, fosse più tosto restato fra i termini del mezo, che passato più oltre ». Ma sopraggiunto l'avviso della venuta di S. A. stettero in dubbio, fra la melanconia dello spettacolo tragico e « la maestà regale della Tragedia ». Scrissero a Ferrara, s'informarono presso quel Duca e risolvettero di rappresentare tuttavia la tragedia.

In una sala fu « fabbricato il Teatro, e la scena »: e per quel teatro qui s'intendono i gradi intorno all'Orchestra (o Platea). In questa erano i principi con la loro corte, mentre sui gradi dal basso verso l'alto si stendevano i grandi magistrati del Duca di Ferrara, e poi la nobiltà di Lombardia: i Reggiani furono esclusi per lasciar posto ai forestieri. Subito fu cominciato dai Musici « con voci, e istrumenti infiniti... un loro concerto veramente divino », d'una tal gravità che faceva presentire la tragedia. Poi « in un istante cadette una cortina fatta a liste, di drappo rosso, bianco e giallo, conforme all'impresa di S. Alt. », e si scoprì, ch'era prima interamente nascosto, un grande arco, simbolico e complicato di obelischi e statue, ad onore della Casa d'Austria; « per la porta dell'arco si vedeva uno spatioso paese pieno di Teatri, di Terme, di Piramidi, d'Are, di Colossi, di Tempij, et d'altre cose dedicate all'eternità, e deificatione ». Il prologo fu recitato dinanzi a questo arco, e per il continuo pensiero di non trascurare le regole della tragedia – con mille appigli a secondarî precetti e distinzioni,

[1] Vedi Giov. Guasco, *Storia letteraria*, cit., pp. 112-113: del Bombace, accademico Acceso, sono ricordate due tragedie, la *Lucrezia Romana* e l'*Aldobro*, e in esse l'Eritreo (*Pinacotheca*, pp. 70-71, cito dall'ediz. di Lipsia, T. Fritsch, 1712) aveva scorto uno « scriptor Tragoediarum praestans »; cfr. Tiraboschi, *Bibl. moden.*, I, p. 312 e segg. Che la descrizione sia del Bombace stesso a me par certo, dal modo com'essa è scritta; l'Affò aveva comunicato al Tiraboschi una nota, ms. in una copia allora posseduta dal Conte Liberati, ov'è nominato il Bombace come autore di « questa Tragedia e descrittione » e si discorre brevemente degli onori a lui conferiti dal Duca Ottavio Farnese; rispondeva il Tiraboschi e ringraziava, sebbene quei fatti gli fossero già noti per altra via (v. C. Frati, *Lettere di G. Tiraboschi al p. I. Affò*, Modena, 1895, p. 230 e n.). L'esemplare cui alludeva l'Affò si trova ora nella Palatina di Parma, ms. Parm. 822, e v'è quella nota; e ve ne sono altre marginali, d'altra mano, ma del tempo del *Successo*, con una continua intenzione di pungere e riprendere l'autore, soprattutto perchè sempre dice dell'apparato e non della tragedia, e più mira al diletto che al giovamento: un pedante brontolone che affina la sua ironia perchè la tragedia è d'argomento che a lui par nuovo, di quelle simili al *Fiore* di Agatone, mentr'è soltanto una farraginosa imitazione di roba assai vecchia.

senza dir franco che soprattutto si voleva uno *spettacolo* - il descrittore avverte che si tratta di un prologo a sè, non quel ch'è tra le parti essenziali della tragedia, e quindi « era a proposito, ch'egli fosse recitato prima, che la Scena Tragica apparisse, *in luogo diviso da lei* ». La vera scena tragica si rivelò con lo sparire dell'arco: noi non ci fideremo della « celerità incomprensibile » vantata nella descrizione, ma fu insomma un cambiamento di scena, forse un ritrarsi della gran tela ov'era dipinto quel massiccio prospetto, dall'alto o dal basso, come, vedremo, le macchine degli intermedi; io non so intendere diversamente, poichè la scena apparve di poi tutta nuova, grandissima sorpresa, agli spettatori, i quali rimasero come abbagliati da tutto lo splendore dei lumi e dai luccicori degli ori profusi (1): « Imitava la Scena un cortil del palazzo regal della Città di Londra lastricato di marmo bianco, e rosso alternato, il qual dall'una, e dall'altra banda con egual simmetria era chiuso da due sontuosi edifitij fatti con ordine doppio d'opera composta »; colonnati, porte, finestre, vetrate, ferriate e statue « non finte di pietra, come pur a' tempi nostri si suol far da molti Principi nel fabricar delle Scene; ma scolpite in effetto di quell'esquisito marmo di Luna ». E v'era un mirabile effetto di prospettiva, con lo sminuire degli edifizi e delle statue; poichè da quest'ordine ne *risorgeva* un altro, su cui scorreva una loggia; e poi ancora un edifizio, col quale venivano ad esser chiuse simmetricamente le due pareti laterali, degradanti verso il fondo. Quì un grande arco, anch'esso decorato sfarzosamente, ed oltre, un nuovo cortile che dobbiamo supporre piuttosto ristretto: mentre la loggia de' fianchi lasciava aperta nella sua larghezza la vista ad un terzo e più ampio cortile, cinto anch'esso di logge, sin che il piano più alto della scena scopriva il terrapieno, e le mura di Londra, e ancora « nel paese di fuore alcune cime de' padiglioni de' nemici accampati all'assedio di quella Città ». Di sopra, il Cielo, che « faceva coperto *alla Scena, all'orchestra, e al teatro* e[illegible]l-

---

1. Sul principio si potrebbe pensare ad un grande arco, in legno per es., con aiuto di rilievi per le statue, [illegible] ecc., e, come fondo, per l'apertura centrale del vero *arco*, la scena [illegible] si mostrerà poi: ma ho notato che di là si vedevano l'piramidi, [illegible] e simili; d'ora invece la scena è tutta diversa. [illegible] si stendeva apparecchiato l'insieme di edifizi che occupava nella sua estensione gran parte della scena.

mente », sparso di nuvole, alcune « finte di pittura », altre di bambagia, « le quali tutte in varij modi si movevano ». – Lo splendore e la prospettiva della scena era aiutata da bozze di cristallo a più facce, nascoste coi lumi dietro a finestre e porte, e fra le colonne.

La rappresentazione è seguìta passo passo; le tre furie del prologo « sorgono velocemente sul piano, come se fossero venute dal centro de gli abissi... », e vengono al castigo delle scelleratezze di Mempritio Re d'Inghilterra che in questo giorno vedrà precipitare la sua fortuna (1). La musica, non solo in principio manifestò il « terribile, et il miserabile della Tragedia », ma anche « l'altre di mezo, e l'ultime fin'al fine parimente andarono ancor esse esprimendo ogni sua alteratione ». Nei quattro riposi della tragedia comparvero per intermedi i quattro elementi, e ad ogni volta – io non mi soffermo su ciascuna – comparvero divinità, e crebbero dal terreno colline e carri, e onde marine; e scesero dal cielo nuvole...: ogni sfoggio usato nelle rappresentazioni allegoriche, di quel tipo consueto, un po' grave, che ci è dato da pitture mitologiche, verso il Seicento: colori infuocati, animali mostruosi, composizioni accademiche; e s'erano anche preparati fuochi artificiali, omessi poi per ischivare ogni pericolo. L'autore riconosce che gl'intermedi sono *fuor dell'arte:* tolgono il verisimile all'azion principale e distraggono la mente degli spettatori dal corso della favola ch'è, e deve essere, « ristretto tra l'angustia d'un giorno »: « ma perchè a tempi nostri (non so per qual cagione) le cose sono cresciute in tanto lusso, et i gusti sono divenuti tanto delicati... » gli spettatori vogliono varietà per gli occhi, e gl'Intermedi ad ogni costo. Dovendoli fare, si è cercato di disporli nel modo che meno offendesse la tragedia: cioè muti, con sola armonia dei concerti, di cose note, che non richiedessero grande attenzione dal pubblico, e con una certa unità fra loro.

Le vesti ricchissime: « scielte armature gravate d'oro », panni di superbi drappi all'antica, e cimieri di penne elevati, e gioielli; distinte fra Inglesi e Scozzesi (i due popoli in guerra), fra capitani e soldati, fra vecchi e giovani. – I reci-

1) Nota cautamente l'autore (pp. 27-28): « e perchè nel progresso della Tragedia potrebbe forse parere, che questo Re alcuna volta si movesse a certe risolutioni con più facilità, e con manco ragione, ch'a un Re prudente, e di molta esperienza, non si conviene; è bene ad haver in memoria queste Deità... ».

tanti perfetti: « Le donne erano le più belle, e le più modeste; i giovani i più leggiadri, e disposti; i vecchi i più gravi, e severi; i capitani i più robusti, e valorosi, e tutti insieme nell'esser loro i più aggratiati, ch'imaginar si possano ». Non comici di professione: « erano insomma costoro, che recitavano tutti nobili, scolari, et altri belli ingegni, che tratti dalla bellezza del Poema non s'erano punto sdegnati di recitarlo ». Per il Coro fu seguito un modo, che l'autore dice nuovo, e non usato « almeno a' tempi nostri », e – dopo l'uso, per così dire, teorico, che gli scrittori di tragedie facevano con l'inscrivere fra i personaggi il Coro, o col frapporre dei canti lirici fra gli atti, senza troppo rendersi conto della vera destinazione di quel personaggio e di quei canti – importa vedere che via si tenesse in pratica. Qui il Coro era di donne di Londra; una delle quali faceva da interlocutore coi personaggi, e « a i riposi della favola cantava poi, o pur recitava quelle Canzoni, che vulgarmente sono chori chiamate »; e alle Canzoni si accompagnava una musica « cromatica, e con pochissime alterationi », così strettamente unita al giro delle parole, che parean più ragionamenti che canti: la musica era nascosta, e, al canto del soprano, si udiva come un'eco armoniosa. In altre rappresentazioni s'erano invece usati altri ripieghi: far parlare un solo della moltitudine in tono costante e grave, o far cantare uno solo senza musica, o far cantare tutti insieme. Questi diversi modi procedevano dalla difficoltà di conoscer l'uso degli antichi; l'autore crede facessero secondo loro convenisse meglio, ed anche nell'*Alidoro* qualche verso fu ripreso nel canto da tutto il Coro. – Terminata la recita, per dissipare la melanconia, seguì un torneo, cui diè argomento un'invocazione dinanzi a Bradamante (« continuandosi l'inventione del Furioso ») dei Principi che dovevano uscire del seme di Ruggiero e di lei; e in cielo si aprì « un grande ovato » onde si scorsero gli Dei a concilio e si diffusero per la sala musiche e profumi soavi.

Quest'*Alidoro* non è tragedia troppo diversa da molte sue sorelle, con chiare reminiscenze di motivi classici, e un certo influsso giraldesco nello svolgimento dell'azione, nel taglio piuttosto grossolano dei caratteri e nella scena *londinese* [1]. V'è anche

1 Cfr. *Gli Ardicalomeni* del Giraldi.

qui un oracolo che precede la nascita di un fanciullo regale; il quale, gettato dentro una cassa in mare, raccolto in altro lido, cresce in età e ritorna sconosciuto a sè e agli altri, alla corte paterna. Qui s'innamora di una fanciulla ch'è sua sorella, e ne ha segretamente un figlio; divenuto re per la morte del creduto padre, chiede in isposa quella che già gli è moglie nel fatto, e poi che questa è stata promessa ad altri, muove con molto esercito e con alleati a conquistarla: assedia la città – ch'è Londra – e in fine il Re padre, informato dell'amore trascorso, concede le nozze. L'azione della tragedia, che osserva tutte le unità, si ristringe alla catastrofe: un nuovo oracolo provoca lo schiarimento dell'occulta parentela e una grande strage, che non giova seguire e che non offre nulla di notevole: sebben l'autore stimi assai il congegno di questo caso che « è *come si vede* d'una assoluta grandezza, non preso da historia antica, o da favola nota, ma tutto con nuova fittione intieramente composto, come ancora ne' primi tempi da' greci stessi fu fatto » (1). Ma delle utili notizie che questo *Alidoro* ci ha fornito, dobbiam ripagarlo da ingrati, lasciandolo con questa lepida citazione: « Non vi mancarono huomini letterati, i quali fatto diligente paragone tra l'agnitione, e la peripetia dell'Edipo, e quella dell'Alidoro, osarono per alcune ragioni affermare questa esser *di quella migliore* »: specialmente perchè Edipo non dubitò mai d'aver ucciso Laio in così lungo tempo trascorso, mentre qui il parricidio precede di poco la sciagurata scoperta; Aristotele cerca di giustificare Sofocle, ma l'errore « è però molto importante, e molto lontano dal verisimile *serrato nell'Alidoro* »!

Ci è dunque rivissuta innanzi, in tutta la sua pompa e negli

(1) La tragedia è sunteggiata in fine al cit. *Successo* (p. 57 segg.); si trova inedita in un ms. della Biblioteca Municipale di Reggio Emilia (*Raccolta Carti*, filza 1, n° 3); ma non è proprio l'originale, perchè fu « da nuova cura, e molta diligenza del Sr Asdrubale Bombasi (essendo stato prevenuto e impedito il Padre dalla morte) revista, ornata, e non poco abellita ». Mancano i Cori fra gli atti: l'argomento risponde a quello della descrizione, fuor che, sul fine, Alidoro, riconosciuto l'incesto e il parricidio, non si uccide, ma vuol giudicarsi – chè altri non potrebbe giudicare il Re –, e si condanna alla prigionia nella torre di Londra: è insomma mitigata la crudeltà della catastrofe, facendo anche salvo il figlio d'Alidoro, che nella prima redazione veniva ucciso dall'avo. Che la tragedia sia stata recitata innanzi ai principi e alla lieta corte proprio con la prima terribile soluzione ci dimostra, per es., un sonetto di Ridolfo Arlotti (in Guasco, cit., pp. 152-53, ove si discorre di quest'altro poeta lirico, epico e tragico); la sua donna avea pianto alla rappresentazione dell'Alidoro: « Mentre Alidor, col sangue estinte, e morte | Le fiamme indegne, e 'l rio nodo amoroso | Rotto col ferro, segue afflitto Sposo | L'infelice, ahi dirò, Suora, o Consorte ? » ecc.

accorgimenti dell'apparato e dell'esecuzione, la recita di questa tragedia; ed essa – per quanto sappiamo del teatro d'allora, tenuto conto delle somiglianze con l'allestimento di rappresentazioni comiche –, può servir di modello a compiere le notizie di molte altre, ordinate nella seconda metà del secolo da principi, o da privati, o da accademie. Ed è analoga la descrizione della scena e degl'intermedi *fatti per aere e per terra* nella tragedia di Giocasta, recitata in Viterbo la sera del 9 ottobre 1570, per cura degli Accademici Ostinati (1). Caduta la cortina, « parve veramente di vedere una bellissima grandissima e no bilissima città »; ai due lati are, templi, palazzi, statue, chè anche qui è palese l'affoltamento degli edifizi: fra le colonne del tempio, « che per tutto era aperto », il lontanare d'altre case, ed oltre il porticato dei palazzi, giardini, e « varie verdure », e logge, fontane, statue: al centro il grande arco, aperto sulla prospettiva della città. A destra e a sinistra della scena, ma fuor d'essa, era dipinta a chiaroscuro in più quadri la storia di Edipo dalla nascita sino all'incoronazione. – Gli abiti ricchi, con armature e con istoffe d'oro e seta: Polinice era accompagnato da due soldati « benissimo vestiti, et armati, con il paggino innanzi che portava un zagaglino in mano », e con egual piccola compagnia appariva di poi Eteocle; Giocasta era vestita a lutto, e a lutto pure il Coro. Gl'intermedi, che uscirono doppi ogni volta, in aria e da terra, si collegavano simbolicamente al successo di ogni atto, ma dopo l'ultimo « fu tale la commotion delli animi di ciascuno... che la Scena restò vacua, essendo finita la Tragedia, et alcuno non se ne accorse, e se stava aspettando s'altro seguiva ».

Fra le accademie tenne senza dubbio il primato l'Olimpica di Vicenza, promovendo via via in quella città – che aveva al-

(1) La *Descrittione*, in forma di lettera, di Viterbo 15 ott., è anonima, senza numeraz. di carte: fu stampata in Vit., per Agostino Colaldi, credo in quei giorni stessi; la ricordò, specialmente per gl'intermedi, il Creizenach pp. 418 n. e 419. – Questa *Giocasta* non può essere che la tragedia del Dolce: dagli accenni sommari all'argomento, contenuti nella Descrizione, risulta chiara la traccia delle *Fenisse* di Euripide; e il sacrifizio a Bacco – coi particolari di Manto che offre al dio il sangue del capro, e del Sacerdote che, obbediente alle parole di Tiresia, scruta la vittima aperta – fu inserto dal Dolce nell'atto III, spezzando il lungo discorso di Tiresia nel testo greco (v. 865 segg.). Il prologo, separato, fu detto dalla *Giustizia*. – Per la strettezza del *teatro*, l'ingresso era libero ai forestieri, ma quei di Viterbo dovean presentare delle tessere d'invito.

lora vivissimo l'amore delle feste [1] – sontuosi spettacoli drammatici. Nel 1561 il Palladio disegnò l'apparato per la recita della commedia del Piccolomini, l'*Amor Costante*, nella sala della Basilica; e in questo suo primo saggio scenografico si attenne probabilmente al consueto sistema, di una libera composizione, inspirata alla sola opera per la quale sorgeva volta a volta l'effimero palco di legname. L'anno seguente, nella medesima sala, apparecchiò la scena per la prima rappresentazione della *Sofonisba* (2), e certo il suo classicismo gli suggerì subito di semplificare in linee severe le ricche invenzioni de' suoi contemporanei, ritornando praticamente allo schema di Vitruvio (3); concetto che, dopo un'altra prova compiuta a Venezia il 1565 per la compagnia della Calza (4), egli doveva svolgere interamente nei piani del Teatro Olimpico. La costruzione – incominciata nel febbraio del 1580, poco avanti la morte del grande architetto – fu condotta a termine nel 1584, e il 28 febbraio del 1585 le scene si aprirono con l'*Edipo re* di Sofocle, nella traduzione di Orsatto Giustinian (5).

(1) Già prima del sorgere di accademie in Vicenza, il Serlio ricordava d'aver edificato in quella città, in un grande cortile di casa Porto, nel 1539 « uno Theatro: et una scena di legname, per aventura, anzi senza dubio, la maggiore che ai nostri tempi si sia fatta », e v'erano apparsi *meravigliosi intermedij* « come Carrette, Elefanti, et diverse moresche » (v. ediz. parigina dell'*Architettura*, l. II, c. 63ᵃ e 64ᵇ). – È frequente il ricordo di feste vicentine, specialmente per l'ingresso e il passaggio di principi.

(2) Per quest'occasione G. A. dell'Anguillara scrisse il *Prologo*, pubblicato dal Morsolin nel 1879 (Vicenza, tip. G. Burato, per nozze Bianchini-Franco). Non era inedito, poichè lo troviamo nel *Poligrafo*, III, pp. 561-63, del 5 sett. 1813, con l'estratto delle scarse notizie registrate in proposito nelle Memorie dell'Accad. Olimpica: la tragedia, allestita con isfarzo, fu replicata.

(3) Un fregio del 1596, in una sala annessa al Teatro Olimpico, ci serba ricordo della scena della *Sofonisba* « distinta in tre porte, aperte in un intercolonnio, a cui è frammezzo una nicchia con istatua », e qualche accenno di un accademico contemporaneo conferma questo disegno « cui adornavano ancora vaghi dipinti di statue grandi al vero, di fregi e dell'impresa dell'Accademia, e lo spettacolo di una prospettiva ». v. A. Magrini, *Il Teatro Olimpico nuovam. descritto ed illustrato*, Padova, tip. Seminario, 1847, p. 17.

(4) Il « mezzo teatro di legname a uso di colosseo » fu allestito nel monastero della Carità: il Vasari, nella vita di Taddeo Zucchero (*Opere*, ed. Milanesi, t. VII, p. 100), ricorda anche *dodici storie grandi*, che il Palladio fece eseguire a Federigo Zucchero, sui « fatti d'Ircano re di Ierusalem *secondo il soggetto della tragedia* »; infatti fu dato l'*Antigono* del vicentino Conte di Monte, pubblicato lo stesso anno 1565 in Venezia per Comin da Trino: la dedicatoria di G. B. Maganza ricorda il recente successo della recita (v. Molmenti, *Il teatro drammat. nella vecchia Venezia*, nel *Fanfulla d. domen.* del 12 luglio 1903). Il re Ircano è compreso nell'antefatto della tragedia, che svolge l'ultimo giorno di vita de' suoi due figli, Antigono e Aristobolo; la scena è in Gerusalemme. – A questa del 1565, l'Ademollo riaccostò la notizia, conservata in un ms. di A. Persio, d'« un edificio di gran spesa, a guisa di un anfiteatro », ove conveniva la nobiltà veneziana per la recita di commedie (v. *Una famiglia di comici ital.*, Firenze, 1885, p. XVI, e *Riv. europea*, a. VIII, vol. 3°, p. 395).

(5) Vinse l'*Edipo* su molte altre proposte di tragedie e di pastorali: cfr. Magrini, cit. pp. 59-60. – Per una recita dell'*Edipo Tiranno* fra gli Accademici

Fu una recita memorabile, allestita con tutte le cure e tutti i mezzi che le arti congiunte potevano offrire. La stabile facciata è scena all'Olimpico (1): i due ordini sovrapposti di colonne corintie formano una chiara trama alla purissima fronte, ove s'aprono, al centro, la maggior porta ad arco e ai lati le due minori, come recise nel marmo; nell'alto ricorre grazioso l'attico, e i frapposti bassorilievi celebrano le fatiche d'Ercole, fondatore dei giuochi olimpici. Altre due porte si schiudono nelle versure, e così dai cinque vani appariscono le prospettive dello Scamozzi che raffigurano, tre per l'arco di mezzo ed una per ciascuna altra porta, le sette vie di Tebe. L'impresa e le statue degli accademici, di cui allora poche soltanto riempivano le nicchie, completano la semplice decorazione.

Il concetto dell'*unità di luogo* raggiungeva qui la più rigida espressione plastica: un ideal sito, ove i grandi personaggi convengono a raccontare le tragiche passioni; primo fra tutti, Edipo: « così nel più famoso Teatro del mondo è primieramente stata la più eccellente Tragedia del mondo rappresentata ». Eppure, anche per l'Edipo, si sarebbe allora desiderato un'altra scena; ascoltiamo gli ordinatori (2): il luogo per l'Edipo

Unanimi di Sassuolo nel carnevale del 1597, crede il Cionini sia stata ripresa questa stessa traduzione del Giustinian (v. *Teatro e arti in Sassuolo*, Modena, 1902, p. 16 e n.).

(1) I disegni dell'edifizio palladiano si diffusero anche di recente, quando si tratto di riaprirlo a tempio della tragedia classica: v. ad es. P. d'Albaro, *Il « Teatro Olimpico »*, nella *Rivista d'Italia*, anno IV, vol. III, p. 348 segg. Fra le numerose descrizioni e compilazioni storiche, mi è parsa molto chiara ed utile la già citata del Magrini.

(2) Le memorie di questa rappresentazione sono tutt'altro che scarse: il concorso dei gentiluomini, specialmente dalle regioni del Veneto, contribuì subito a dare all'avvenimento gran fama. Negli scritti sul Teatro Olimpico non mancano i cenni di questa sua degna inaugurazione; ne dava già notizie, ma per incidenza e trattando del Coro, l'Ingegneri, *Della poesia rappresentativa*, p. 72 segg. La fonte migliore per una esatta e compiuta descrizione si trova nel ms. miscellaneo della Biblioteca Ambrosiana, R. 123 sup. (ff. 282 segg.), uno de' molti raccolti dalla curiosità erudita di G. V. Pinelli: comprende le copie contemporanee di relazioni, lettere, note dell'Ingegneri, di Paolo Teggia, dello Scamozzi, di Alessandro Tessame, di Sperone Speroni, di Giacomo Dolfin, di Antonio Riccobono, di Filippo Pigafetta; oltre ad alcuni appunti in fine, che il P. Ceriani riconobbe scritti dal Pinelli stesso. La descrizione del Pigafetta fu data alle stampe nella *Raccolta milanese dell'Anno 1756* (Milano, Agnelli) fog. 35, e di qui poi direttamente riprodotta da Leonardo Trissino nel 1830 (*Due lettere descrittive l'una dell'ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d'Austria nell'anno* MDLXXXI, *l'altra della recita nel teatro Olimpico dell'Edippo di Sofocle nel* MDLXXXV, Padova, Valentino Crescini, per nozze). Il Rumor (*Bibliografia della città e prov. di Vicenza*, Vic., 1890, *n. 1953*) ricorda anche un'altra ristampa della lettera del Pigafetta con la stessa prefazione del Trissino (Vicenza, 1845). Un passo della lettera del Dolfin adduce il Crovato (cit., pp. 149-50) dal ms. G. 10. 3. 13 della Bertoliana di Vicenza; si tratta di una copia dall'ambrosiano (cfr. Mazzatinti, *Inventari dei mss. bibliot. d'Italia*, vol. II, pp. 93-94), e la lettera non è certo diretta al podestà di Venezia, come quella del Riccobono non è al podestà di Padova: queste sono le città ove i due si trovavano.

fu Tebe « famosa città di Beotia, e sede d'Imperio, questa, « se 'l sito il comportasse, si potrebbe dipingere in questo modo. « Il sito di piano et di colle piacevolmente elevato, nella cima « del colle far la Cittadella della Cadmea, detta così dall'aut « tore, et fondator suo Cadmo; il cinto delle mura assai grande, « che vada a congiungersi colla detta Cittadella, la qual servi « per Rocca, doppo che Teto, et Amphione fecero le mura di « che io parlo. far sette porte a' lor luoghi, et un'alta Torre « sopra di ciascuna. Fuor di Thebe verso il piano far correr « il fiume Ismeno. Gli edificij più notabili havriano ad essere il « Tempio di Pallade Cadmea dentro la Cittadella; quello « d'Armonia figliuola di Venere et di Marte, et già moglie di « Cadmo, et poi Dea Tutelare della città di Thebe. Il terzo « sia quello di Pallade aggiutrice, posto nella parte d'abbasso « de la Terra, e'l quarto quel di Diana, posto eminente d'al- « tezza sù la piazza; in altra parte si potrà far quello di Bacco, « et altrove quello di Ercole, et vicino alla piazza quello di « Edippo... » e, senza riferir tutto, in ogni tempio il suo particolare idolo e qualche *istoria* di esso dio; e si vedano palazzi ed edifizi, principali quei di *Teto et Amphione,* quel di Creonte, e la reggia di Edipo; e sulla riva del fiume, *verso la terra,* il tempio d'Apollo (1). Ma poichè la scena è già fatta, bisogna rassegnarsi a fingere di tutto questo il più che si potrà nelle prospettive: e sulla scena si ponga un tempio, o meglio due altari. - Di tutti i personaggi noi conosciamo esattamente la foggia e il colore delle vesti (2). Per l'antichità della favola,

---

(1) Ms. Ambrosiano, cit., cc. 286[b] e 287[a]. Io credo che sien parole dell'Ingegneri, poichè sappiamo dal Pigafetta (c. 323[a]) che « Il s.[r] Angelo Ingegnero il quale sarebbe atto a farne de tali [trag.], ha disposto, et ordinato tutto questo negotio tragico »; e la breve letterina, che precede la traccia e le disposizioni per la recita, è dell'Ingegneri, che scrive (non v'è indirizzo): « Padron mio, La scrittura non è fornita non pur d'esser copiata, ma d'esser formata, come V. S. vederà: perchè quantunque io ne dia tutto l'honore al s.[r] Paolo [Teggia], è convenuto, e conviene ch'io vi ponga molto del mio » (c. 283[a]).

(2) Le istruzioni per la recita premettono un rapido disegno dell'aspetto e dell'espressione dei personaggi: così Edipo è più grande di tutti gli altri, di complessione robusta, « di faccia molto nobile, et che dia segno di svegliato, et di contemplativo »; d'età, non più di 35 anni. Il Sacerdote ha circa 60 anni, « di faccia molto grave, et veneranda »; « saranno con lui da sei altri sacerdoti, o più, tutti variati d'età, et di viso; et sin a desdotto fanciulli tutti minori di quindeci anni, e tutti di nobilissimo aspetto, ma però di un colore suppalido, simile a quello delle donne Provenzali: et questo si raccoglie da Sofocle, et dall'Interprete, et dal decoro istesso, senza renderne altra ragione ». Allo sforzo, un pò erudito, di comporre una rappresentazione fedele allo spirito del testo (fu richiesto di consigli anche lo Speroni, cc. 301[b] 302[a]), si unisce di continuo il desiderio di varietà nelle figure e nei costumi: così sa-

non si potevano ricostituire *storicamente*; ma la norma fu questa: « si fugga più che sia possibile l'imitatione del vestir Ro-
« mano, et di qual altro si sia habito conosciuto, eccetto il
« Greco: il [che] se ben lodarò che si faccia più all'antica che
« si potrà, non mi dispiacerà però ancora che egli sia alquanto
« mescolato colla moderna usanza, pur che ciò venga fatto con
« giuditio, et riesca con leggiadria » (c. 289 *b*). Gli abiti degli uomini, tutti « con sottana, et con pallio, come costumavano i Greci », ma distinti secondo la qualità del personaggio, « in maniera che 'l più nobile sempre porti abbigliamenti più lunghi, et più ampi; cintura più larga, et più ricca, et cotturni più alti; osservando sopra tutto, che la barba, et la zazzera... siano anch'esse più lunghe, et più corte, secondo ogni minima differenza della conditione di coloro, che le haveranno a portare »; e così per le donne, diverse la misura delle vesti (1) e le acconciature del capo: « Doveranno anco haver le nobili un manto quasi alla Spagnuola, et quanto alla testa, bisognerà ornarla loro di veli a proportione de la gravità di ciascuna, secondo la quale più, et meno s'haveranno a coprir la fronte coi detti veli ». Vediamo i personaggi principali: *Edipo,* avrà « sovra la zazzera un berettino di veluto cremesino, attorno a cui si avvolga una, o due volte una bella fascia, o sia velo ricchissimo, fuori del qual velo si veggano spuntar le cime d'una corona d'oro » (2); vestito d'una « sottana alla greca » ricca ed ampia, e sopra, un *manto, over pallio* di broccato o porpora guernita d'oro con coda lunghissima; i coturni alti « et uno scettro pretioso in mano ». *Creonte,* tornando di Delo, ha sopra la zazzera un cappelletto morello con un giro d'oro o d'argento attorno e il diadema coronato di lauro: un abito

ranno vecchi i due pastori; ma il nuncio che racconta la morte di Giocasta sarà giovane « sbarbato, di color bianco, di capillatura lunghetta, et sparsa, non senza gratia; et ciò si perchè per necessità dell'historia noi habbiamo i due pastori vecchi, et è bene per ogni rispetto il variare; si perche anco di due nuntij gl'histrioni antichi ne facevano uno, quale è questo, et l'altro sempre simile a Forbante ».

(1) « La Reina l'habbia [la coda] lunghissima, et le ultime ancelle cortissima » (c. 290 [a]).

(2) Veramente, ci avverte il corago, Edipo dovrebbe portare il diadema: « fascia larga tre dita di tela d'argento, o d'oro, lunga che circondasse il capo, et dalla parte di dietro facesse un bel nodo, restando alquanto pendente giù »; così rileva da Plutarco, nel Lucullo, ove d'un diadema si dice che fu fatto laccio per appiccarsi; ma questo diadema è poi un turbante troppo comune ed è bene accoppiarlo con la corona regale, chè nemmeno essa sola non istarebbe.

pure morello, alquanto corto, a mo' di sottana, e, sopra, un pallio non molto più lungo: borzecchini e scimitarra; lo segue una compagnia vestita d'azzurro, in abito alquanto più corto. – *Tiresia:* zazzera lunga, niente in capo, una sottana color bertino, di lana grossa, con sopravvesta di panno rozzo e di color tanè; e un bastone in mano. Il *fanciullo* che lo guida, una « zamaretta alla greca di color verde, ma di materia grossa, con zazzerina negra, et senz'altro in capo ». *Creonte,* la seconda volta, un cappelletto rosso col cerchio d'oro attorno; sottana ampia e ricca di tela d'argento, *cinta di bella cintura;* scimitarra al fianco; e sopra, il pallio di porpora schietta con grande e lunga coda, i coturni al piede; nella sua compagnia, due, più nobili degli altri, vestiti di nero, gli altri di leonato. *Giocasta:* veli in testa di color leonato, bella acconciatura, e sopra, corona d'oro; sottana d'oro, sopravvesta color morello, coda lunghissima, maniche lunghe e aperte, e foderate d'oro « con alcuna ricca bottonatura, et con i cotturni alti »; i suoi paggi, a livrea di nero e di tela d'argento « con robbicciuole di sotto dal ginocchio, et con borzechini, senza nulla in capo, con zazzerine belle, et parte riccie, et bionde; et di tutti sarà il più bello et meglio addobbato colui, che le porterà la coda » (c. 391 *b*). – Ciascuno infatti dei personaggi principali era circondato da una sua guardia o corteo, per accrescere solennità e movimento alla scena (1); e il Coro, stabile, di 15 persone, quand'era solo « faceva una regolata figura »; ma veniva, poniamo, Edipo col suo seguito, ed ecco che tutti s'intrecciavano a formarne un'altra: e quand'egli se ne usciva, il Coro si ricomponeva nell'aspetto di prima (2). Così la scena accolse circa 80 per-

(1) Il Re, una guardia di giovani vestiti tutti dei medesimi colori *alla greca*, gli abiti non più giù che a mezze le gambe, calzate di stivaletti: « capelletti in testa, e scimittare al fianco, et archi in mano ». Il Pigafetta, descrivendo la rappresentazione, ricorda questa « guardia di 24 arcieri vestiti al costume dei solachi del gran Turco » (c. 324). Le istruzioni vogliono ancora tre gentiluomini, differenti fra loro d'età, vestiti nobilmente *et alla lunga* con sottane e pallii di colori differenti, e tre consiglieri anch'essi vestiti alla lunga e di colori differenti, ma con minor ricchezza; e quattro serventi « d'età più fresca, et di cierа manco maestosa degli altri » in abito più corto, ma più lungo che non gli arcieri, « se ben forse non staria male che fossero alla medesima livrea » (cc. 288ᵃ, e 290ᵇ 291ᵃ).

(2) E ciò agevolmente: « havendo solamente compartito i pavimento del palco a foggia di marmi di diversi colori, che rendevano pur anco vaghezza grande alla vista ». Ingegneri, *Poesia rappresentativa*, cit., p. 73.

sone [1]; i colori vistosi, le luci vive e frequenti [2], la ricchezza delle stoffe [3], la disposizione studiata come in un quadro, dovettero rendere armonioso e magnifico lo spettacolo a quegli occhi avidi ed esperti di effetti pittorici. Chè il pubblico, convenuto da molte parti del Veneto e di Lombardia, ricevuto con onore, prima ancor che in teatro, nella città, era ricco ed illustre esso pure, e valse come una prima vicendevole mostra nell'attesa, che fu un po' lunga. All'aprir della scena, insieme col risonar delle musiche (4), si diffusero profumi acuti, quasi sparsi sulle are nei sacrifizi espiatori; e le musiche composte da Andrea Gabrieli, organista di S. Marco, si rinnovarono ai canti del coro fra gli episodi. Rappresentò la parte di Edipo il cieco poeta d'Adria, Luigi Groto (5), e quella di Tiresia il Verato, de' più famosi attori del tempo, e la sua figliuola fu la Giocasta (6): tutto aiutò a compiere il vanto di Vicenza nella rinnovata forma poetica. La recita fu ripetuta, e in quei

---

(1) Dolfin, c. 305[a]. Pigafetta, c. 323[a]: assai più (108), secondo l'Ingegneri, *Poesia rappresent.*, p. 72.

(2) Studiò il sistema d'illuminazione Alessandro Tessame, di cui rimane una lettera all'Ingegneri: egli consigliava una rete di canaletti per distribuire l'olio alle lampade e « reverberi, o reflessi » e specchi con « la luce concava in modo di coppa » (Ms. ambrosiano, c. 300[ab]); la direzione fu assegnata al Pasi, ingegnere del duca di Ferrara.

(3) Il Riccobono anzi si lamenta di tutto questo lusso: « Mi parve strano, che in un tempo calamitosissimo di peste si adoperassero quelle vesti tanto pompose » (c. 313[b]). – E gli spiacque anche la recitazione di versi troppo spezzata si da parer prosa: nell'insieme non era soddisfatto.

(4) Nell'istruzione con avvedimento era stato indicato: « Quando si darà principio al calar la tela dinanti alla Scena, si comincierà parimente di dentro una musica di stromenti, et di voci dolce il più che si possa, ma insieme altretanto flebile; et s'avvertirà di far si, ch'ella paia risuonar di lontano, et esser più tosto il fine d'una lunga armonia fattasi già prima, che si calasse la tela, che 'l principio di canto alcuno » (c. 284[ab]); ma alla recita, come apprendiamo dalle descrizioni già ricordate, si udì prima un fragore di trombe e di tamburi e fin d'artiglierie, che « rallegrò molto i sensi di tutti gli spettatori », e in seguito la musica lontana « concertata di voci e d'instrumenti diversi ».

(5) Questi, ritornato in patria, ringraziò l'Accademia con la dedica delle *Orationi volgari*, In Venetia, Appresso Fabio et Agostino Zoppini Fratelli, 1586. La data, d'Adria, 20 dec. 1585, è certamente errata, poichè il Groto morì in Venezia il giorno 13 di quel mese (v. Bocchi, *L. Groto*, cit., p. 91).

(6) Così il Dolfin (c. 305[b]): cui preferisco attenermi. Dal ms. di *Memorie dell' Accad. Olimpica* dello Ziggiotti risulterebbe Niccolò Rossi – Tiresia (cfr. Crovato, p. 146), ma si tratta di una compilazione assai tarda e trascurata (v. Magrini, cit., p. 7). – Il Magrini stesso (p. 61) per trovar posto al Verato e alla *moglie* (?), suppone che recitassero nella replica; ma a questa in ogni caso attribuirei la parte del Rossi, poichè nella prima rappresentazione furono scelti i migliori attori, e, richiesto, diede consigli il Guarini (v. Lampertico, *Scritti stor. e lett.*, Firenze, 1882, vol. I, p. 226), del quale è nota la grande stima ed amicizia pel Verato, cui intitolava i suoi discorsi sulle tragicommedie e le pastorali.

giorni, gli ultimi di Carnevale, seguirono feste, danze, banchetti; e nel primo di Quaresima gli Accademici sorti nel nome d'Ercole, conciliando – come i primi umanisti – lo studio dell'antica poesia e l'esercizio del culto cristiano, si raccolsero ad una messa solenne [1]. Lo splendore dell'Olimpico fu tutto in quell'esordio, affinchè il sogno del Trissino e del Palladio s'avverasse, per una volta; poi il teatro non fu riaperto che di rado [2], rimase a spettacolo di per sè, illuminato riccamente nelle feste.

(1) v. Magrini, p. 66-67.

(2) Ancora, per la tragedia, sul principio del '600 vi fu rappresentato il *Torrismondo* del Tasso. Nel 1847, raccogliendosi in Venezia il congresso degli scienziati italiani, riapparve su quelle scene l'*Edipo re*, protagonista Gustavo Modena: e « tra gli attori senza nome » a rappresentare un nunzio, era Ernesto Rossi; il successo non fu pari all'attesa (v. Bonghi, *La vita e i tempi di Valentino Pasini*, Firenze, 1867, p. 146 segg., e L. Pulle, *Penna e spada*, Milano, 1899, pp. 198-99). Ai nostri giorni con la stessa tragedia riagitò il lungo silenzio Gustavo Salvini.

FINE.

NOTA AGGIUNTA

Ai mss. delle tragedie di Alessandro Pazzi, illustrati dal Solerti, dev'essere aggiunto il Vatic. Barberin. lat. 4002, che contiene la versione dell'*Edipo principe*, con una *prefatione* dell'autore, semplice lettera d'invio (Data in Roma a dì 30 di Maggio 1526) al Cardinal Ridolfi: « Quello che mi habbia mosso a scriver Tragedie nello idioma Thoscano et in tali innsitati numeri pretermetto come superfluo havendone molte volte seco parlato, et potendosi in altro loco trovar diffusamente da me scripto ».

Durante la stampa di questo lavoro son venuti in luce uno studio di G. Bertino, *La prima trag. regolare della lett. ital.*, Sassari, 1903, ed un altro di C. Ricci, *Sophonisbe dans la trag. classique ital. et française*, Torino, 1904; e se dal primo non avrei tratto nulla, per il secondo (p. 59-60), di cui darò conto nel *Giornale storico*, avrei abbreviato d'assai la nota sull'episodio petrarchesco, risalendo dal Trissino, per l'anteriore fidanzamento di Sofonisba e di Massinissa, alla fonte d'Appiano Alessandrino. – S'è anche pubblicata una lettura di B. Ghetti sul *Libero arbitrio* del Negri (*Una trag. filosof. e satir. del sec. XVI*, Recanati, 1903). – Dei primi ricchi fascicoli della *Tragedia* del Bertana ho già fatto cenno, e, giunti in tempo, mi sarebbe stato caro di ricordarli più e più volte.

A pag. 19, l. 5, leggi *pretiose*; a p. 32, l. 10, *tentatrici*; a p. 38, l. 28, corr. *pieghi* in *prieghi*; p. 52 n. 3, pede *uno* longioribus, p. 57, l. 20, *nel potrau*, corr. *nol potrau*; a p. 64, l. 26, si tolga *comparre* e si tolga *composizioni* a p. 97, l. 3, p. 128, l. 25, non *altri*, ma *altr.*

INDICE DELLE TRAGEDIE [1]

Aeripanda, di A. Decio, p. 142, 144 n. 4.
Adelgiso, di G. Zinani, 151 n. 1.
Adriana, v. *Hadriana*.
Afrodite, di A. Valerini, 121 n. 3, 140-1.
Alessio, di V. Giusti, 142 n. 5.
Alidoro, di G. Bombace, 151 n. 1, 175-80.
Almerigo, di G. Zinani, 115 n. 1, 151-6.
Altamoro, di G. Villifranchi, 157.
Altea, di N. Carbone, 97 n. 2.
Altea, di B. Gratarolo, 97.
Altile, di G. B. Giraldi, 62, 67, 68, 71, 74 n. 1, 106, 116.
Amalasunta, d'anonimo, 159.
* *Amore della Patria*, di G. Goselini, 79 n. 4.
Anna Bolena, di M. Galladei, 157 n. 9.
Annegata, di I. Delle Donne, 157 n. 9.
Antigone, di L. Alamanni, 49.
Antigone, vers. A. Parma, 132 n. 2.
Antigone, di G. P. Trapolini, 95 n. 1.
Antigono, di Conte di Monte, 182 n. 4.
Anticalomeni, di G. B. Giraldi, 67, 68, 69, 70, 74 n. 1, 120 n. 1, 148, 179 n.
* *Argeste*, di B. Gratarolo, 97.
* *Argia*, di C. De Cesari, 97 n. 4.
Arrenopia, di G. B. Giraldi, 67, 68 n. 1, 74-7, 120 n. 1, 148.
Arsinoe, di N. degli Angeli, 157.
Asdrubale, di I. Castellini, 29 n. 173-4.
Astianatte, di B. Gratarolo, 96.
Atalanta, di C. Oddoni, 157 n. 9.
Athamante, di G. Zoppio, 117 s., 160 n. 1.

Bragadino, di V. Fulgini, 113 s., 124 n. 4.

Calestri, di C. Turco, 139-40.
Calisto e Melibea, p. 26 n. 1.
Canace, di G. Falugi, 16-23, 66 n. 5.
Canace, di S. Speroni, 16, 63-7, 87, 119, 120 n. 2, 122, 144.
Cangenia, di B. Poggi, 116 n. 2.
Celestina, v. *Calisto*.
Celinda, di V. Miani, 157 n. 9.
Cesare, di O. Pescetti, 158-9.
Cianippo, di A. Michele, 132-5.
Ciclope, di Euripide, vers. A. Pazzi, 51, 55 n.
Cleopatra, di C. De Cesari, 97 n. 4, 158.
Cleopatra, di G. B. Giraldi, 62, 67 n. 3, 68 n. 1, 69 n. 1, 74 n. 1, 120 n. 1.
Cleopatra, di A. Spinelli, 121 n. 1, 138-9.
Cleopatra del Pistorelli, v. *Marc' Antonio*.
Conte di Modona, di A. Cavallerino, 123 n. 2, 125 n. 3.
Constante, v. *Teodora*.
Costanza, di N. Massucci, 107-8, 121 n. 2.
Cratasiclea, di P. Bozzi, 157.
Cresfonte, di G. B. Liviera, 151 n. 2, 161, 162 n. 1.
* *Cristo*, di P. Aretino, 79 n. 2.

Dalida, di L. Groto, 105, 118 n. 2, 142, 144 n. 4, 145.
Delfa, di C. della Porta, 144 n. 4, 157.
Delia, di Strozzi Cicogna, 160.
Despetti di amore, di F. Fonsi, 13 n. 1.
Dido in Carthagine, di A. Pazzi, 51, 57, 90 n. 1, 137.

[illegible]

Didone, di L. Dolce, 88, 89-90, 93, 120 n. 3.
Didone, di G. B. Giraldi, 62-3, 67, 68 n. 1, 69, 74 n. 1, 90 n. 1, 120 n. 1.
Discordia d'amore, di M. Guazzo, 13-5.

Ecuba, v. *Hecuba*.
Edipo principe, di Sofocle, trad. B. Segni, 96 n. 1.
Edipo re, di Sofocle, vers. A. Pazzi, 51, 53 n., 55, 189.
Edipo tiranno, di Sofocle, trad. O. Giustinian, 96 n. 1, 182.
Edippo, di G. A. dell'Anguillara, 95-6.
Elettra, di Sofocle, vers. A. Parma, 132 n. 2.
Epitia, di G. B. Giraldi, 68, 72-3, 74 n. 1, 120 n. 1.
* *Eraclea*, di E. Favali, 151 n. 1.
Eraclea, di L. Pagello, 142 n. 5.
Errico, di A. Tassoni, 156-7.
Euphimia, di G. B. Giraldi, 67, 68 n. 1, 70, 71-2, 74 n. 1, 106, 120 n. 1, 148.
Eustachio Romano, di A. Segni, p. 28 n.
Eutheria, di P. Bozzi, 157.

Fedra, di F. Bozza, 95 n. 1.
Filostrato e Panfila, v. *Panfila*.
* *Fiorenza*, di L. de Medici, 49 n. 1.
Flaminio, v. *Tragedia* di G. Baroncini, 99 n. 3.

Galatea, di P. Torelli, 164.
* *Ginevra*, di L. Groto, 105 n. 2.
Giocasta, di L. Dolce, 88, 181 n.
Gismonda, di G. Razzi, 104, 174 n. 3.
Giuditio (Il) di Paride, di A. Paolilli, 126 n. 1.

Hadriana, di L. Groto, 105-6, 118.
Hecuba, di L. Dolce, 88, 89.
Hecuba, di Eurip., trad. G. B. Gelli, 95 n. 1.
Helena, v. *Ratto*.
Herode insano, di M. Montano, 93 n. 3, 121 n. 1.
Herodiade, di G. B. Marzi, 160.
Hidalba, di M. Veniero, 157.

Idalba, v. *Hidalba*.
Ifigenia, di L. Dolce, 88, 89, 93 n. 4.
Ifigenia in Tauride, di Eurip., vers. A. Pazzi, 51, 52, 55.
Incendio (L') di Troia, di A. Paolilli, 126 n. 1.
Ino, di G. B. Amalteo (?), 160 n. 1.
Ino, di A. Cavallerino, 123 n. 2, 125-6, 160 n. 1.
Ippolito, di O. Zara, 95 n. 1.
Irene, di V. Giusti, 111-2, 113.
* *Isabella*, di L. Groto, 105 n. 2.
Isifile, di F. Mondella, 113.

Lautrecho, di F. Mantovano, 26 n. 2.
Libero arbitrio, di F. Negri, 49 n. 1, 126-30, 189.
* *Libertà*, di L. Alamanni, 49 n. 1, 127 n. 1.
* *Lucretia*, di P. Aretino, 79 n. 2.
Lucretia, di P. Regio, 158.
* *Lucretia romana*, di G. Bombace, 176 n.

Marc'Antonio e Cleopatra, di C. Pistorelli, 158.
* *Marganorre*, 148.
Marianna, di L. Dolce, 88, 90-3, 94.
Massima, v. *Teodora*.
Mathilda, di G. Guidoccio, 157.
Medea, di L. Dolce, 88, 94.
Medea, di M. Galladei, 95 n. 1.
* *Meleagro*, di A. Cavallerino, 123 n. 2, 126.
Merope, di P. Torelli, 161-4.
* *Mirra*, di L. Groto, 105 n. 2.
* *Mustafà*, di F. Mondella, 113.

Niobe, di G. F. Lottini, 121 n. 4, 160.

Oloferne, di G. F. Alberti, 160.
Orazia, di P. Aretino, 79-87, 115.
Orbecche, di G. B. Giraldi, 59-63, 67, 68, 69, 70, 74 n. 1, 77, 87, 93, 106, 120 n. 1, 137, 144, 149.
Oreste, di G. Rucellai, 46-9.

Panfila, di A. Cammelli, 7, 8, 100, 104.
Panthia, di R. Corso, 174.
Paride, v. *Giuditio*.
Placida, d'anonimo, 159.
Polidoro, di P. Torelli, 164.
Polissena, di B. Gratarolo, 97.

Principe (Il) [illegible], di A. Miari, 151 n. 1.
Proane, di L. Domenichi, [illegible]
Proane, di L. Groto, 105 n. 2.
Proane, di G. Parabosco, 99, 12[illegible] n. 2.
Proteo, v. Trag. di C. Fangipane, 117 n. 1.

Ratto (Il) d'Helena, di A. Paolilli, 126 n. 1.
Recinda, di C. Forzatè, 120 n. [illegible], 149-51.
Rodopeia, di L. Verlato, 106-7.
Romelda, di C. De Cesari, 97-8, 158 n. 1.
* *Rosimonda*, di P. Cerruti, 125 n. 1.
Rosimonda regina, di A. Cavallerino, 123 n., 124-5.
* *Rosmonda*, di A. Parma, 125 n. 1.
Rosmunda, di G. Rucellai, 43-7, 51, 69, 125 n. 1.

Scilla, di C. De Cesari, 97 n. 4, [illegible] 99, 121 n. 2, 158 n. 1.
Selene, di G. B. Giraldi, 68, 72, 74 n. 1, 120 n. 1.
Semiramis, di M. Manfredi, 121 n. 1, 142-5, 173 n. 2.
Sofonisba, di G. del Carretto, 9-16, 28, 33, 34, 35 n., 42 n. 2.
Sofonisba, di G. G. Trissino, 27-43, 44, 69, 182, 189.
Soldato, di A. Leonico, 100-3.
Sormonda, di B. Tanni, 104-5.
Sosanna, di T. Sacco, 15-6.

Tamar, di G. B. de Velo, 130-2.
Tancredi, di R. Campeggi, 104, 107.
[illegible], di P. Torelli, 104, 107, 104.
[illegible], di F. Asinari, 104, 107.
Tanodisse, d'anonimo, 159.
[illegible], di A. Cavallerino, 123 n. 2, 125, 161.
[illegible], di S. Gaudio, 160.
[illegible], o *Constante*, o *Massimo*, d'anonimo, 159-60.
Thesida, di G. P. Trapolini, 95 n. 1.
[illegible], di L. Dolce, 88, 120 n. 4.
Tigridoro, v. *Principe*.
Tiria, di A. Donzellini, 160.
Torrismondo, di T. Tasso, 133, 147-8, 157, 188 n. 2.
Tragedia, di R. Arlotti, 151 n. 1.
Tragedia s. t., di D. Barbaro, 108-11.
Tragedia, di G. Baroncini, 99-100.
Tragedia, di C. Frangipane, 116-7.
Tragedia, di J. dal Legname, 10-3.
Tragedia, del Notturno Napolitano, 13, 15.
Tragedia eretica, d'anonimo, 127 n.
Tragedie, di F. Redrizzati, 157 n. 9.
* *Tragedie*, degli « Innominati » di Parma, 161 n. 2.
Tragedie, di Seneca, trad. Dolce, 88, 89.
Trionfo della lega, di C. Tomei, 115-6.
Troiane, di L. Dolce, 88, 94.
Tullia, di L. Martelli, 49-51, 86, 158.
Tullia feroce, di P. Cresci, 158.

Ulcie paziente, di G. Falugi, 16 n. [illegible], 23-5.

Vittoria (La), di P. Torelli, [illegible]

INDICE

Introduzione

[illegible] — Pag. [illegible]

Giovan Giorgio Trissino e i fiorentini grecheggianti — [illegible]

L'« Orbecche » del Giraldi e la « Canace » dello Speroni. – La [illegible] giraldesca — [illegible]

Diffusione della tragedia.

[illegible] e derivazioni classiche. - L'elemento popolare nella corrente giraldesca. - [illegible] e tragicommedie. - La legge delle unità. - Osservazioni sulla metrica. - [illegible] — [illegible]

Le tendenze vincitrici. — [illegible]

[illegible] — [illegible]

« Il Teatro ». La rappresentazione delle tragedie — [illegible]

Nota [illegible] — [illegible]

Indice delle [illegible] — [illegible]

R. ISTITUTO DI STUDI SUPERIORI IN FIRENZE

Opere pubblicate

Sezione di FILOSOFIA E FILOLOGIA

Volume I. — *Lire 10*

1. *a*) **Illustrazione di due iscrizioni arabiche** [illegible]

b) **L' Inno dell' Atarvaveda alla Terra** [illegible]

c) **L' Evoluzione del Rinascimento.** Studio [illegible]

d) **Corso di Letteratura greca** dettato da [illegible]

e) **Il Tumulto dei Ciompi.** Studio storico di [illegible]

f) [illegible]

2. **Sull' autenticità della Epistola ovidiana di Saffo a Faone e sul valore di essa per le Questioni saffiche.** Studio critico [illegible] *Lire 1.75.*

3. **In Hegesippi oratione de Halonneso,** [illegible]

4. **Enciclopedia Sinico - Giapponese** (Fascicolo [illegible] — *Lire 4.*

5. **Sei Tavolette Cerate** scoperte in un' antica [illegible]

6. **Miscellanea** [*ad* Cic. p. Sox. Rosc. 23, 64; p. Sest. 51, 110; Brut. 8, 31; de Legg. i, 2. 6. Horat. A. P. 29; Epigramm. an. Demosth. de Cor. [illegible] — *Lire 1.*

7. **Le origini della Lingua poetica italiana,** Principii di Grammatica storica italiana ricavati [illegible]

8. **Intorno ad alcuni luoghi della Ifigenia in Aulide di Euripide.** Osservazioni di Girolamo Vitelli, con una nuova collazione del [illegible]

9. **Del Papiro specialmente considerato come materia che ha servito alla scrittura.** [illegible]

10. **Il Mito di Filottete nella Letteratura classica e nell'Arte figurata.** Studio [illegible]

11. **Della Interpetrazione panteistica di Platone.** [illegible]

12. **L' invito di Eudossia a Genserico,** studio [illegible]

13. **Stato e Chiesa negli scritti politici** dalla [illegible] di Ludovico il Bavaro [1122-1347], studio storico [illegible]

14. **I più antichi frammenti del Costituto Fiorentino,** [illegible]

15. **Le seconde nozze del coniuge superstite.** [illegible] *Lire 12.*

16. **Maestri e Scolari nell'India Brahmanica.** [illegible]

17. **Le Opere latine di Giordano Bruno,** esposte e confrontate con le italiane dal prof. [illegible]

18. **La Filosofia dell'Incosciente, Metafisica e Morale.** Contributo alla storia del pessimismo, per [illegible] *Lire 5.*

19. **Notizie storico - biografiche intorno al conte Baldassarre Castiglione** con documenti inediti, studio del dott. Camillo Martinati [illegible] *Lire 2.50*

20. **Studi sul Panormita e sul Valla.** - R. Sabbadini: **Cronologia della Vita del Panormita e del Valla;** L. Barozzi: **Lorenzo Valla.** — *Lire 7.*

21. **La Carta Nautica di Conte di Ottomanno Freducci d'Ancona** conservata nel R. Ar[illegible] *Lire 3.50*

22. **La Questione della riforma del Calendario nel quinto Concilio Lateranense (1512-1517).** [illegible] dott. [illegible] *Lire 12.*

23. **Il Paradiso Terrestre Dantesco.** Studio di [illegible] *Lire 12.*

24. **Theodori Ducae Lascaris Epistulae CCXVII.** Nunc primum edidit Nicolaus Festa. [illegible] sermo adversus maledicos. - III. Nicephori Blemmidae [illegible] *Lire [illegible]*

25. **Nelson e Caracciolo e la Repubblica napoletana (1799)** [illegible]

26. **I Tempi, la Vita e il Canzoniere della poetessa araba al Hansa.** Saggio di studio sulla storia della letteratura araba presentato [illegible]

27. **Magnati e Popolani Fiorentini dal 1280 al 1295.** [illegible] premiato dalla R. Accademia dei Lincei nel Con[illegible]

28. **Storia dell'Accademia Platonica di Firenze** [illegible]

29. **I dati della Esperienza Psichica** per Fran[illegible]

30. **Luca Contile, uomo di lettere e di negozj del secolo XVI,** contributo alla storia [illegible]

31. **La Tragedia Italiana del Cinquecento,** [illegible]

ACCADEMIA ORIENTALE

1. **Il Commento medio di Averroe alla Retorica di Aristotele,** [illegible]

2. **Repertorio Sinico-Giapponese,** compilato [illegible]

3. **La Ribellione di Masacado e di Sumitomo.** [illegible]

4. **Detto.** [illegible]

5. **Il Santo Editto di K'an-hi e l'amplificazione di Yu-Cen,** [illegible]

6. **Detto.** [illegible]

7. **Il Commento del Donnolo sul Libro della Creazione,** [illegible]

8. **Il primo sinologo Padre Matteo Ricci,** [illegible]

9. **Il LI-KI o Istituzioni, Usi e Costumanze della Cina antica.** Traduzione, commento e [illegible]

Tre Capitoli del LI-KI concernenti la Religione. [illegible] zioni sociali nelle antiche civiltà, del prof. CARLO [illegible]

Le Origini della Civiltà secondo la tradizione e la storia dell'Estremo Oriente. [illegible] — *Lire* 7

Sezione di MEDICINA E CHIRURGIA e SCUOLA DI FARMACIA

VOLUME I. — *Lire 10*

1. (a) **Della non attività della Diastole cardiaca e della dilatazione vasale.** Memoria [illegible]

2. **Storia compendiata della Chirurgia Italiana dal suo principio fino al Sec. XIX,** [illegible]

3. **Due Osservazioni raccolte nella Clinica delle Malattie della Pelle** durante l'anno [illegible] **Elefantiasi degli Arabi** [illegible] **Sclerodermia,** [illegible]

4. (b) **Sopra un caso di Sclerodermia.** Studio [illegible]

5. **Studi chimici** effettuati durante l'anno accademico 1874-75 dagli Studenti di Farmacia di terzo anno nel Laboratorio di Chimica-Farmaceutica sotto la direzione del prof. LUIGI [illegible]

6. Elenco delle [illegible] dal Professore [illegible] della Sezione di Medicina [illegible] Istituto [illegible]

7. **Del Processo morboso del Colera Asiatico ecc.** [illegible] *Lire* 2,50.

8. **Il primo anno della Clinica Ostetrica** diretta dal prof. VINCENZO [illegible] Maternità [illegible] dott. ERNESTO [illegible] Clinica stessa. — *Lire* 2,50

9. **Archivio della Scuola d'Anatomia Patologica,** diretto dal prof. GIORGIO PELLIZZARI. *Volume I.* [illegible] — *Lire* 10.
Volume II. [illegible] — *Lire* 8.
Volume III. [illegible] — *Lire* [illegible]
Volume IV. [illegible] — *Lire* 18.
— *Volume V.* fasc. 1.° — *Lire* 2.
[illegible] — *Lire* 6,50.

10. **Esegesi medico-legale sul Methodus testificandi di Giovan Battista Codronchi** pel prof. ANGELO FERRI. — *Lire* 1,80.

11. **Il Triennio 1883-85 nella Clinica Ostetrica e Ginecologica di Firenze,** diretta dal prof. cav. uff. DOMENICO CHIARUGI. Rendiconto clinico del dott. EMILIO FASOLA, Libero docente in Ostetricia e Aiuto Professore. (Con 8 figure [illegible] Maternità). — *Lire* 1,5.

12. **L'acido carbonico dell'aria e del suolo di Firenze.** Indagini sistematiche eseguite nel 1886, dal prof. dott. GIORGIO ROSTER. (Con XVI tavole, 6 figure nel testo e con XXVII prospetti. — *Lire* 5.

13. **Sul Lichen rosso.** Studio del dottore ALFONSO MINUTI. (Con una tavola in zincotipia e due tavole in cromolitografia). — *Lire* 2,50.

14. **Rendiconto sommario dell'Istituto Ostetrico-Ginecologico (Maternità) di Firenze,** [illegible] — *Lire* 3,50.

15. **Contribuzioni allo studio dello sviluppo dei nervi encefalici nei Mammiferi in confronto con altri Vertebrati** del prof. [illegible] Rossi aiuto e libero docente di Anatomia umana [illegible] — *Lire* 1,50.

16. **Sulla struttura dell'Oviduttо del** *GEOTRITON* [illegible] Rossi aiuto e libero docente di Anatomia umana [illegible] — *Lire* 1,50.

17. **Contributo allo studio della struttura, della maturazione e della distruzione delle uova degli Anfibi** (*Salamandrina perspicillata*) [illegible] Rossi, aiuto e libero docente di Anatomia umana normale (con due tavole). — *Lire* 2.

18. **Osservazioni comparative sullo sviluppo e sui caratteri definitivi della Cavità del Quarto Ventricolo al suo estremo caudale,** [illegible] — *Lire* 2,40.

19. **Ricerche citologiche sul midollo delle ossa nella difterite.** Contributo allo Studio [illegible] — *Lire* 2,00.

20. **Risultati delle ricerche fatte in India negli Animali e nell'Uomo intorno alla vaccinazione preventiva contro la Peste bubbonica e alla Sieroterapia.** Relazione [illegible] — *Lire* 2.

21. **Intorno alla struttura della Trachea.** Ricerche di istologia comparata del dott. FERDINANDO [illegible] — *Lire* [illegible]

22. **Sui primi 175 casi di Peste bubbonica trattati nel 1898 in Bombay col siero preparato nel Laboratorio di Patologia generale di Firenze.** Relazione con tavole [illegible] — *Lire* 5.

23. **L'infezione diplococcica (Diplococco di Fraenkel).** Contributo di osservazioni cliniche [illegible] Assistente della Clinica medica (prof. Grocco) e libero docente di Patologia medica nel R. Istituto di Stud. Superiori. — *Lire* 6,50

24. **La Sezione per la cura antirabica** istituita dal prof. GROCCO nella Clinica medica generale di Firenze nell'anno 1899. Relazione al Soprintendente del R. Istituto di Studi Superiori. — *Lire* 1.

25. **La Sezione antirabica** nella Clinica medica di Firenze nel triennio 1899-901. Rendiconto del Prof. Grocco. — *Lire* 1,50.

26. **Ricerche sul ricambio materiale nella tifoide.** (Contributo di 6 casi) per C. BADUEL, G. DADDI e G. MARCHETTI. Assistenti della Clinica medica (Prof. Grocco). (Con 6 tavole in [illegible] — *Lire* [illegible]

Sezione di SCIENZE FISICHE E NATURALI

1. **Zoologia del viaggio intorno al Globo** [illegible] anni 1865-68. — **Crostacei Brachiuri e Anomouri** per Adolfo Targioni-Tozzetti. - [illegible] *Lire* 20.

2. **Studi e ricerche sui Picnogonidi.** Parte [illegible] **Descrizione di alcuni Batraci ed Anuri Polimellani e Considerazioni intorno alla Polimelia** [illegible] dott. G. Canavan. *Lire* [illegible]

3. **Sulla Teoria fisica dell'Elettrotono nei nervi.** [illegible] dott. A. [illegible] *Lire* [illegible]

4. **Sulle Forze elettromotrici** sviluppate dalle [illegible] dott. A. [illegible] *Lire* 1.80.

5. **Ancora sulla Polimelia dei Batraci anuri** (con 1 tavola). — **Sopra alcuni visceri del Gallo cedrone** [illegible] dott. G. Canavan. *Lire* [illegible]

6. **Il Globo Celeste Arabico del Secolo XI,** [illegible] R. Istituto di Studi superiori, illustrato da F. [illegible] *Lire* 2.80.

7. **Ricerche sulle Formole di costituzione dei composti ferrici.** Parte prima: *Idrati ferrici*. [illegible] dott. Denza. [illegible] *Lire* 1.50.

8. **Tavole per una "Anatomia delle Piante Acquatiche"** Opera rimasta incompiuta di [illegible] *Lire* [illegible]

9. **Sulle Convulsioni epilettiche per veleni.** [illegible] per A. [illegible] G. Santini fatte nel laboratorio di Fisiologia [illegible] L. [illegible] *Lire* [illegible]

10. **Linee generali della Fisiologia del Cervelletto.** Prima Memoria del prof. Luigi [illegible] *Lire* [illegible]

11. **Osservazioni continue della Elettricità atmosferica istituite a Firenze** dal prof. [illegible] *Lire* [illegible]

12. **Saggio sperimentale sul meccanismo dei movimenti volontari nella Testuggine palustre (Emys Europaea)** del dott. Giulio [illegible] *Lire* [illegible]

13. **Osservazioni continue della Elettricità atmosferica fatte a Firenze nel 1884.** [illegible] — *Lire* 1.

14. **Osservazioni continue della Elettricità atmosferica fatte a Firenze negli anni 1883, 1884, 1885, 1886.** Memoria del dott. Franco Magrini. — *Lire* 1.

15. **Fisiologia del Digiuno.** Studi sull'Uomo per L. [illegible] figure intercalate). — *Lire* 6.

16. **Le pieghe delle Alpi Apuane.** Contribuzione [illegible] *Lire* 12.

17. **Sopra i resti di un Coccodrillo scoperti nelle Ligniti mioceniche di Montebamboli** [illegible] dott. G. [illegible] *Lire* [illegible]

18. **Sull'origine e decorso dei peduncoli cerebellari e sui loro rapporti cogli altri centri nervosi,** pel dott. Vittorio Marchi. Memoria premiata dal R. Istituto lombardo di scienze e lettere (con 5 tavole cromolitografiche). *Lire* 5.

19. **Sul decorso delle vie afferenti del midollo spinale,** studiate col metodo delle degenerazioni [illegible] nel testo. *Lire* 3.50.

20. **Il Cervelletto.** Nuovi studi di Fisiologia normale e patologica per L. [illegible] figure intercalate nel testo). (*Esaurito*).

21. **Cheloniani fossili di Montebamboli e Casteani.** Memoria paleontologica del prof. Giuseppe Bisogni con Appendice sui Cheloniani fossili del Casino e Sassi. *Lire* [illegible]

22. **Sullo sviluppo embrionale della funzione motoria negli organi a cellule muscolari,** del dott. Tullio Bottazzi. *Lire* [illegible]

23. **Contributi alla fisiologia del tessuto di cellule muscolari** (Parte I, II e III) del [illegible] *Lire* [illegible]

24. **Cenni cronologici sugli Orti botanici di Firenze,** per il prof. Oreste Mattirolo. - *Lire* 1.

25. **Il Museo e l'Orto botanico di Firenze durante il triennio 1898-900.** — Rela- [illegible] *Lire* [illegible]

26. **Flore carbonifere e permiane della Toscana** [illegible] - *Lire* 12.

27. **Descrizione geologica dei dintorni di Tarcento in Friuli** per Olinto Marinelli [illegible] *Lire* 1.

OSSERVATORIO ASTRONOMICO

1. **L'Equatoriale di Arcetri.** Notizie del prof. [illegible] *Lire* [illegible]

2. **Il Micrometro doppio dell'Equatoriale.** [illegible] *Lire* [illegible]

3. **Osservazioni di Asteroidi** fatte ad Arcetri [illegible]

4. **Tavole di Riduzione delle Osservazioni all'Equatoriale** calcolate dal prof. Antonio [illegible] *Lire* [illegible]

5. **L'Asteroide** *343 Tercidina*. Relazione sugli Elementi ottenuti per la IV Opposizione dal [illegible]

6. **Osservazioni astronomiche** fatte all'Equa- [illegible] *Lire* [illegible]

7. **Il Piccolo Meridiano di Arcetri.** Primi [illegible] *Lire* [illegible]

8. **Posizioni di 21 stelle fra la 5ª e 7ª grandezza,** [illegible] *Lire* [illegible]

9. **Osservazioni astronomiche** fatte all'Equa- [illegible]

10. **Osservazioni astronomiche** [illegible]

11. **Osservazioni astronomiche** fatte al Piccolo [illegible]

12. **Osservazioni astronomiche** fatte all'Equa- [illegible]

13. **Osservazioni astronomiche** fatte al piccolo [illegible]

14. **Sulla latitudine di Arcetri.** Esperimento [illegible]

15. **Osservazioni astronomiche** fatte all'Equa- [illegible]

16. **Osservazioni astronomiche** fatte all'Equa- [illegible]

17. **Osservazioni astronomiche** fatte all'Equa- [illegible]

18. **Osservazioni astronomiche** fatte all'Equa- [illegible]

COLLEZIONE SCOLASTICA

1. **Le Curiosità di Jocohama.** Testo Giapponese trascritto e tradotto da A. Severini. - Parte Prima. Testo riprodotto in fotolitografia. — *Lire* [illegible]

2. **Detto.** Parte [illegible] trascrizione, traduzione e note di A. Severini. — *Lire* 4.

3. **La Via della Pietà filiale.** Testo giapponese trascritto, tradotto e annotato da Carlo Puini - Parte Prima. Testo riprodotto in fotolitografia. *Lire* [illegible]

4. **Detto.** Parte seconda, trascrizione, traduzione e note. - [illegible] *Lire* [illegible]

5. **Elementi della Grammatica mongolica,** di Carlo Puini. *Lire* [illegible]

6. **Il Taketori Monogatari** ossia la **Fiaba del Nonno Tagliabambù.** Testo di Lingua Giapponese del nono secolo, tradotto, annotato e [illegible] *Lire* [illegible]

7. **Grammatica mancese,** compendiata dall'opera [illegible] **Zing-ven-ki-mung,** [illegible] *Lire* 1,80.

8. **Programma di Paleografia latina e di Diplomatica,** [illegible] *Lire* [illegible]

9. **Crestomazia ebraica e caldaica** con note [illegible] *Lire* [illegible]

10. **Le abbreviature nella Paleografia latina nel Medio-Evo;** saggio metodico pratico di [illegible] *Lire* 1,50.

11. **Crestomazia del Rāmāyana di Vālmichi,** con notizie [illegible] *Lire* 1,50

COLLEZIONE FIORENTINA DI FACSIMILI PALEOGRAFICI GRECI E LATINI

Illustrati dai prof. Girolamo Vitelli e Cesare Paoli

Fascicolo	I	*Lire* 50,00
»	II	» 50,00
»	III parte I	» 25,00
»	» » II	» 25,00
»	IV	» 25,00
»	»	» 25,00

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU